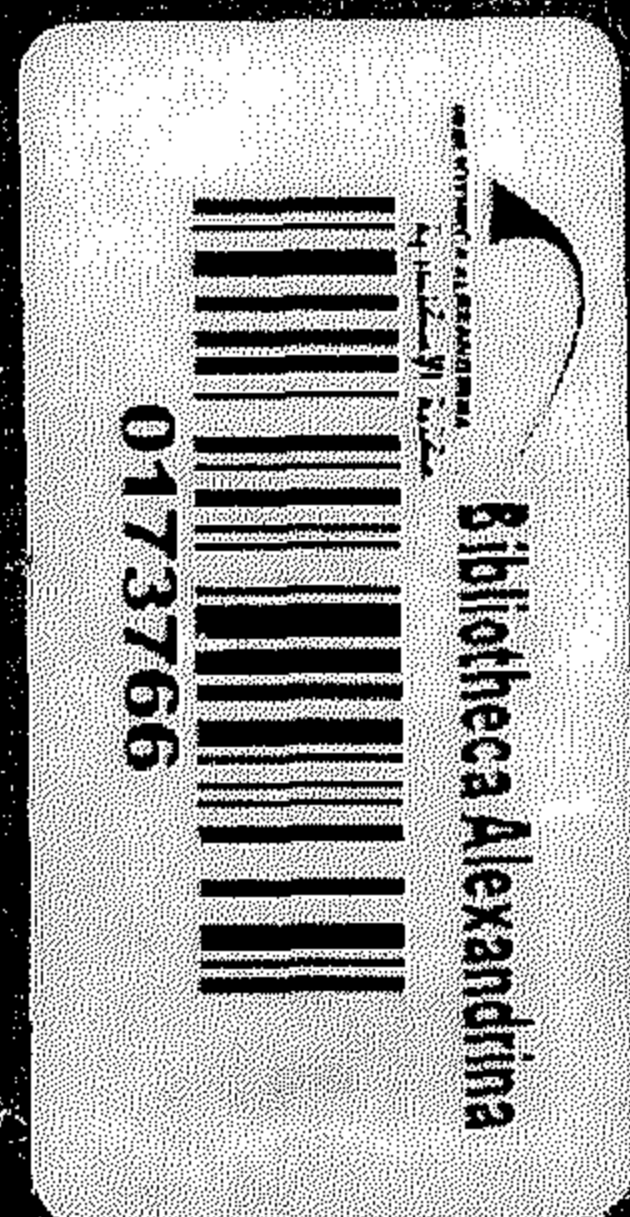


مؤسسة الأهرام

الأفلام

تاريخها
فنونها
أشارها



اهداءات ٢٠٠٠

المهندس/ راحاميس اللقاني

الإسكندرية

الفالمه

تاريخها

فتوتها

آثارها

تأليف

الدكتور حسن الباشا
الدكتور عبد الرحمن فهمى
عبد الرؤف على يوسف
حسين عبد الرحيم عليوه
محمد مصطفى نجيب

مراجعة

الدكتور حسن الباشا
استاذ الفنون الاسلامية
ورئيس قسم الآثار الاسلامية
بكلية الاداب - جامعة القاهرة

المقدمة

يقام : الدكتور حسن الياسينا

احتفل الاهرام بمرور الف عام على تأسيس القاهرة رغبة فى أن يسهم فى هذه المناسبة بالكشف عن الجوانب الحضارية والثقافية لهذه المدينة العظيمة عن طريق البحوث الأثرية والفنية وقد دعا الأهرام الأستاذ كريسويل عالم الآثار الاسلامية للاسهام فى هذا الاحتفال فقدم مشكورا بحوثا قيمة عن تأسيس القاهرة .

ودعانى الأهرام للقيام بمشروع احتفاله معنخبة من المتخصصين فى دراسة الآثار والفنون الاسلامية هم الدكتور عبد الرحمن فهمى الاستاذ المساعد بقسم الآثار الاسلامية والاستاذ عبد الرعوف على يوسف أمين متحف الفن الاسلامى والاستاذ حسين عبد الرحيم عليوة عضو بعثة الدكتوراه بقسم الآثار الاسلامية والاستاذ محمد مصطفى نجيب أمين المتحف الحربى .

وفى سبيل تحقيق هذا الهدف تمت دراسات علمية مستفيضة حسب خطة منظمة ترمى الى الاحاطة بقدر الامكان بتاريخ القاهرة وتراثها الفنى .

ومثل هذه الدراسات لا بد وأن تعتمد على المصادر الاصلية متمثلة فيما تكشف عنه الحفائر من مخلفات وما وصلنا من آثار ووثائق ومؤلفات فضلا عن الكتب والبحوث العلمية الحديثة .

ولقد كرس الاهرام امكانياته الكبيرة فى سبيل توفير كل ما يلزم هذه الدراسات من وسائل .

وكان لاراء الاستاذ محمد حسنين هيكل رئيس التحرير فضل كبير فى بلورة عناصر الخطة .

والقاهرة مدينة عريقة ورثت مواقع مدن قديمة واحتوت مدنا اخرى احدث ثم نمت وتطورت على مدى الايام ولذا فان تاريخ مدينة القاهرة جدير بأن تبدأ به هذه البحوث

ولقد اهتم كثير من العلماء بدراسة خطط القاهرة ونشأتها ومعالمها ولذا احتلت القاهرة مكانا بارزا فى كثير من كتب الخطط مثل كتب ابن دقماق والمقريزى وعلى مبارك الذى افرد للقاهرة وخططها وآثارها عدة اجزاء من كتابه .

وقد جذبت القاهرة انظار الرحالة من جميع انحاء العالم فقصدوها اما كسفرء او كدارسين او مرتزقين او مروا بها فى طريقهم الى الحج او بعد عودتهم منه .وعنى كثير ممن زار القاهرة بتقييد مشاهداته فيها وانطباعاته عنها اما بالوصف او بالصورة . وتفيد دراسة ما تركه هؤلاء فى القاء الضوء على المظاهر الحضارية والثقافية المختلفة لمدينة القاهرة .

وكانت القاهرة منذ اسست مدينة تزخر بالنشاط وكان لها تراث حضارى مجيد متنوع الجوانب من ابرزه تراثها فى الفن والصناعة . ولقد تركت القاهرة اثرها فى فنون المعمار والنحت والتصوير والخط كما كان لها فضل كبير فى رقى صناعات عديدة . كصناعة المعادن والحلى والنسيج والخزف والزجاج وغيرها .

واسهم فى تكوين هذا التراث والكشف عنه شخصيات بارزة لعبت دورها فى تاريخ القاهرة الاثرى والفنى اما كرماعة للفنون عملوا على ترقيتها بنفوذهم او باموالهم واما كفنانين وصناع وهبوا جهدهم ومهارتهم بل واعمارهم فى سبيل تكوين هذا التراث وتنميته واما كمؤلفين وكتاب وعلماء مصريين او اجانب كان لهم فضلهم فى الكشف عن التراث ودراسته وحياته .

ويجب الا نغفل اثر المرأة فى فنون القاهرة وآثارها فحولها نشأت صناعات وفنون ومن اجلها اتخذ كثير من الطرز والاساليب اشكالا معينة ، كما عاش فى القاهرة شخصيات نسائية كان لها اثرها الكبير فى مجال العمارة وفى رعاية الفنون .

ولقد خلفت القاهرة روائع اثرية فى مجال العمارة والفن بعضها يطاول ان لم يبق اعظم ما تخلف لنا من التراث العالمى ، كما ان بعضها يرتبط باحداث تاريخية واجتماعية على جانب كبير من الاهمية ولا شك ان دراسة هذه الروائع

الفنية والكشف عن جوانبها والربط بينها وبين الاحداث التاريخية يفسر التاريخ المكتوب بل ويبعث فيه الحيوية والحياة .

وارتقت في القاهرة نظم تتصل بكافة مظاهر المدنية من حكم وادارة وسياسة وصناعة وتجارة وتعليم وغيرها كالحسبة والنقابات والحرف والتصوف والشرطة والقضاء .

وأثرت القاهرة كل هذه المقومات الحضارية بعناصر وتنظيمات مبتكرة نبعت من روحها الخلاقة ثم أرسلت اشعتها الى سائر انحاء مصر بل وخارج حدودها حتى أن هذه الأنظمة قد صارت تراثا للإنسانية كافة .

ويشهد بعناية القاهرة بهذه النظم كثير من المؤسسات والمنشآت التي وصلنا أخبارها وآثارها والتي تنتظم كافة مظاهر الحياة كالعمائر الدينية والمدنية والحربية وغيرها .

وتبع ازدهار الصناعة والتجارة في القاهرة انشاء الأسواق التي كان بعضها يختص بنوع واحد من السلع أو بحرفة واحدة من الحرف ، وقد عمرت هذه الأسواق واسترعت انتباه زوارها بجودة سلعها ودقة انظمتها وازدهامها بالباعة والمشتريين ، ولا يزال بعض هذه الأسواق باقيا الى اليوم في القاهرة مثل سوق النحاسين والصاغة والسروجية والخيامية كما وصلنا أسماء بعضها كأسماء الشوارع أو الأحياء مثل سوق السلاح .

وعلى الرغم من أن القاهرة ظلت مدينة مأهولة بالسكان مما أدى إلى ضياع معالم بيوتها القديمة فإن القاهرة لا تزال تحتفظ ببعض بيوت وقصور تفيد في دراسة المسكن القاهري وتطوره على مدى الزمن مثل بيت السحيمي والكريدلية وقصر بشتاك والمسافر خانة هذا فضلا عما تكشف عنه حفائر الفسطاط من آثار بيوت تفيد في دراسة تطور المسكن الاسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي .

ولم تهمل القاهرة جانب المرح في حياتها فكان لها احتفالاتها العظيمة ومواكبها وأعيادها في المناسبات العامة مثل احتفالات رمضان وعيدى الفطر والاضحى وعيد رأس السنة الهجرية وغيرها ، كما كان لها احتفالاتها الخاصة مثل وفاء النيل وفتح الخليج والمحمل وكان لهذه الاحتفالات جانبها الشعبي بالإضافة الى جانبها الرسمي وكان للشعب اهم الادوار في حياة القاهرة وفي حضارتها ، كما كان له دوره الرئيسى فى فنونها وعلى يديه ازدهرت فى القاهرة فنون شعبية مثل الفخار الشعبى الذى وصلنا منه انتاج يرقى الى مستوى الفنون الجميلة كشبابيك القلل واختام الكعك ولعب الاطفال، كما تفنن الصانع القاهري

فى عمل تماثيل الحلوى وطور (عروسة المولد) الى شكل جميل يتمثل فيه الطابع الشعبى بما فيه من جاذبية وخفة روح .

وكانت القاهرة بظروفها التاريخية ورعايتها للفنون حامية للتراث الاسلامى بصفة عامة فبالاضافة الى رعايتها لابنائها من الفنانين والصناع احسنت استضافة الوافدين من هؤلاء سواء من قدم منهم الى القاهرة تلبية لدعوة اهلها من رعاة الفنون أو من هاجر اليها عندما ضاقت امامه سبل العيش فى موطنه الاصلى بسبب غزو المغول أو الصليبيين أو غير ذلك من الظروف .

والحق ان كثيرا من الطرز القاهرية ترمز بما فيها من تأثيرات خارجية الى استيطان الكثير من نوابغ الصناع والفنانين فى القاهرة حيث هيئت لهم الفرص المناسبة لمزاولة أعمالهم والرقى بأساليبهم واثراء الانتاج القاهرى بمواهبهم وخبراتهم .

وعلى الرغم من اتساع القاهرة وانقسامها الى احياء كبيرة فان هذه الاحياء لا تزال تشتمل على معالم مختلفة من آثار وأسماء وخصائص ترمز الى تاريخ هذه الاحياء حتى أنه يمكن فى ضوءها دراسة تاريخ القاهرة وحياتها الرسمية والشعبية .

حول هذه الموضوعات دارت بحوث الاهرام فى احتفاله بعيد القاهرة الالفى . وقد رأى الاهرام أن يخرج هذه البحوث فى كتاب واستلزم ذلك أن يضاف الى المقالات التى نشرت بالاهرام بهذه المناسبة عدد من البحوث حتى يستكمل الكتاب شكله اللائق .

وانتهز هذه الفرصة لاقدم خالص الشكر لاسرة الاهرام لما قدموه من صادق العون سواء عند نشر المقالات أو عند اعداد الكتاب .

الباب الأول

تاريخ مدينة القاهرة

الفصل الأول

نشأة القاهرة

- قبل أن تكون القاهرة
- تأسيس مدينة القاهرة

قبل أن تكون القاهرة

الدكتور حسن الباشا

يرجع تاريخ مدينتنا « القاهرة » الى ما قبل ظهور اسم القاهرة نفسه . ولن نذهب بعيدا الى اعماق التاريخ المصرى الفرعونى حين وحد الملك مينا الوجهين القبلى والبحرى فى حوالى سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد، وأسس بذلك دولة مصرية اتخذت عاصمة لها مدينة كانت تقع بين الوجهين على شاطئ النيل : هى مدينة منف التى صار جزء من موقعها ضمن القاهرة الحالية . وقد ظلت منف عاصمة لمصر فى بعض فترات طوال العصر الفرعونى .

ولكن منذ غزو الاسكندر لمصر فى سنة ٣٣٢ قبل الميلاد حتى فتح العرب فى سنة ٦٤١ بعد الميلاد أى طوال ألف سنة تقريبا صارت الاسكندرية التى أسسها الاسكندر على ساحل البحر الأبيض المتوسط هى العاصمة الأولى نظر الملامعة موقعها للظروف السياسية والثقافية التى وجدت فى العصر اليونانى الرومانى أثناء حكم البطالسة ثم أثناء سيطرة الرومان حين كانت مصر داخلة ضمن النطاق الثقافى والحضارى لحوض البحر الأبيض المتوسط وفى معظم الاحيان جزءا من دولة كبيرة تقع عليه .

غير ان موقع مدينة منف القديم ظل محتفظا بأهميته كرابط للوجهين وفى الوقت نفسه مفتاح لهما . وقبل دخول العرب مصر كان البيزنطيون قد اتخذوا مركزا يتحكمون منه فى شمال القطر وجنوبه وشيدوا فيه قلعة يتحصنون فيها ويهددون منها أهل مصر هى حصن بابليون أو قصر الشمع (شكل ١ و ٢) .

فتح العرب لمصر :

وحينما دخل عمرو بن العاص مصر توجه رأسا نحو هذا الحصن باعتباره حصن مصر كلها . واخذ عمرو يتقدم فى طريقه دون مقاومة جدية حتى وصل قرية أم دنين حيث توقف ريثما يستجمع قواه ويأتيه المدد الذى كان قد أرسل فى طلبه من المدينة . وموقع أم دنين الآن هو فى قلب القاهرة عند جامع أولاد عنان بالقرب من محطة مصر .

وبعد أن ترك عمرو حامية في الحصن توجه إلى الاسكندرية وحاصرها
وافتحها عنوة .

تأسيس الفسطاط :

ولم يلبث عمرو بعد أن استقرت الأمور في الاسكندرية أن رجع إلى بابليون
حيث أسس في سنة ٢١ هـ (٦٤٢ م) مدينة لتكون عاصمة لمصر : هي الفسطاط
التي تعتبر بحق أصل القاهرة الحالية (شكل ١) .

ويقال إن عمرا كان قد أراد أن يتخذ الاسكندرية مركزا لحكمه وقال حين
استولى عليها « مساكن قد كفيئها » غير أن الخليفة عمر بن الخطاب منعه من
ذلك حتى لا يفصل ماء بينه وبين المسلمين مما اضطر عمرا أن يؤسس مدينة
جديدة عند بابليون هي الفسطاط .

كما يقال أيضا إن تأسيس مدينة الفسطاط كعاصمة كان أفضل من
اتخاذ الاسكندرية وذلك إرضاء للمصريين الذين بغضوه فيها باعتبارها
ترمز إلى ظلم الرومان واضطهادهم لهم .

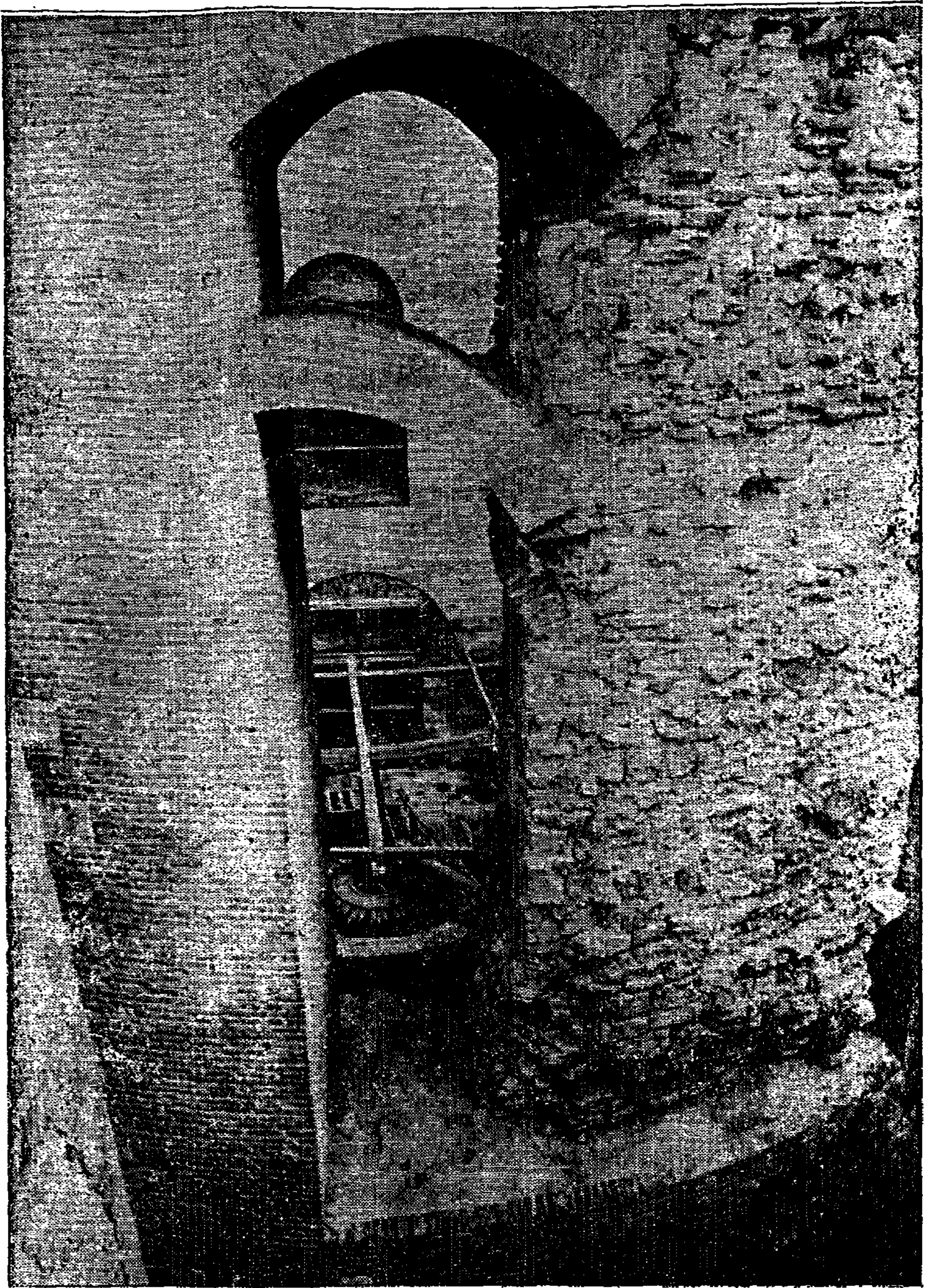
غير أنه من الواضح أن موقع الفسطاط كعاصمة أنسب كثيرا من الاسكندرية
من نواح أخرى كثيرة لا تخفى على فطنة داهية محنك مثل عمرو الذي كان قد
سبق له أن زار مصر من قبل للتجارة وآلم بظروفها السياسية والاجتماعية
والجغرافية .

إذ إنه بدخول العرب مصر واستقلالها عن الامبراطورية البيزنطية فقدت
الاسكندرية أهميتها كمركز يقصل بحرا بطريق مباشر بالقسطنطينية عاصمة
الامبراطورية بل صارت على العكس موضع تهديد ومركز خطر لاعداء هذه
الامبراطورية في مصر .

ولذا كان من الأسلم للعرب أن يبتعدوا عن الاسكندرية التي كانت في ذلك
الوقت موطن العناصر الأجنبية الحاكمة ومركز الثقافة اليونانية الرومانية وإن
يقيموا عند بابليون في قلب مصر حيث العناصر الوطنية المسالمة التي كانت تنظر
إلى العرب كمعتدين لهم من ظلم الرومان واضطهادهم المذهبي .

موقع الفسطاط :

وبالإضافة إلى ذلك كان موقع الفسطاط يجمع بين مزايا عديدة فمن جهة يمكن
الاتصال منه مباشرة بالمدينة مركز الخلافة الإسلامية في الحجاز عن طريق
الصحراء التي اعتاد العرب سلوكها .



شكل ٢ - حصن بابلون بمصر القديمة

وفى موقع بابلون كان فى استطاعة العرب ان يؤسسوا مدينة جديدة حسب تقاليدهم الاسلامية على نمط ما سارت عليه جيوشهم قبل ذلك فى العراق حين أسسوا مدينة البصرة سنة ١٤ هـ (٦٣٥ م) ومدينة الكوفة سنة ١٦ - ١٧ هـ (٦٣٧ - ٦٣٨ م) .

ومن جهة اخرى كان الموقع الجديد يمتاز بحصانة طبيعية اذ تحميه التلال من الشرق والشمال ويحميه من الغرب خندق مائى طبيعى هو : نهر النيل الذى كان فى الوقت نفسه يصل بين الشمال والجنوب .

ومن المحتمل أن عمرو بن العاص حين سمح لبنى وهذان ومن والاهم ان يقيموا على الضفة الغربية من النيل حيث بنى لهم حصنا فى الجزيرة يعتصمون به عند الخطر كان يهدف من وراء ذلك الى زيادة تأمين هذا الجانب الغربى لمدينة القسطنط .

ولذا لم يبق للقسطنط غير جانب واحد مفتوح هو الجانب الشمالى . ولم يهتم عمرو بتحصين هذا الجانب وربما كان السبب فى ذلك أن عمرا لم يخش تعرضه للاخطار من هذا الجانب نظرا الى أن الطريق اليه يمر بأقطار يحكمها العرب اى انها كانت على العكس مصدر الامان للقسطنط وطريق الامدادات اليها كما ان هذا الجانب كان المجال الطبيعى لامتداد المدينة ونموها فيما بعد .

وأيا ما كانت الظروف التى حدثت بعمرو بن العاص الى أن يؤسس عند بابلون عاصمة مصر العربية فان هذا الموقع الذى اختاره عمرو أثبت ببقائه موقع العاصمة المصرية حتى اليوم توفيق عمرو فى اختياره .

ما معنى القسطنط ؟ :

هذا وقد صار يطلق على هذه المدينة الجديدة اسم القسطنط ويقول القلقشندي انها بضم الفاء ويقال فيها فسطنط وفساط بتشديد السين ويقول الجوهري انه يجوز كسر الفاء فيها جميعا .

ولقد ثار بين الباحثين خلاف بشأن تسمية المدينة بالقسطنط . ويتفق جمهور الرواة الاقدمين أنه أطلق عليها اسم فسطنط عمرو أى خيمته . وذلك أن عمرا لما فتح الحصن المعروف بقصر الشمع فى سنة احدى وعشرين من الهجرة واستولى عليه ضرب فسطنطه على القرب منه ، فلما قصد التوجه الى الاسكندرية لفتحها امر بنزع فسطنطه للرحيل فاذا بحمام قد أفرخ فيه فقال : « لقد تحرم منا بحر » وامر باقرار القسطنط مكانه ، واوصى على الحمام وسار الى الاسكندرية ففتحها ثم عاد الى فسطنطه ، ونزل به ونزل الناس حوله . وبنى

داره بجوار الجامع العتيق مكان فسطاطه ، وبنى الناس حوله . ومن هنا سميت المدينة التي أنشئت بالفسطاط (القلقشندي : صبح الاعشى ج ٣ ص ٣٢٦) .

غير ان بعض العلماء المحدثين يعتبرون هذه القصة اسطورة من نسج الخيال ومن نمط الاساطير التي تحاك عادة حول تأسيس بعض المدن او تشييد بعض المؤسسات .

ويعتقد بعض المستشرقين ان كلمة فسطاط قد اشتقت من اصل يوناني هو « فسطاطوم » اسم المدينة او الحصن او الخندق الذي كان عند بابليون . حرفه العرب الى فساط ثم الى فسطاط . غير ان هذا الزعم لا يسنده أى دليل من التاريخ ، ولا يتفق مع منطق الاحداث .

وهناك رأى آخر يقول ان الفسطاط ومعناها المخيم قد اخذت من المخيم الذى كان قد نصبه جيش عمرو عند محاصرته حصن بابليون وقد صار يطلق على المدينة التى شيدت مكانه . على أنه مما تجدر ملاحظته أن « فسطاط » لفظة عربية كانت تطلق أيضا على المدينة ومجتمعها . وقد جاء فى الحديث عن النبى (ص) انه قال : « عليكم بالجماعة فان يد الله على الفسطاط » أى مع المدينة التى بها مجتمع الناس . ومما له دلالة أيضا أن البصرة أيضا كان يقال لها الفسطاط (لسان العرب) ولذا فمن المرجح ان العرب قد اطلقوا على المدينة التى اسسوها فى مصر اسم الفسطاط بمعنى المدينة كما اطلق على البصرة أيضا الاسم نفسه وكما اطلق من قبل على يثرب اسم المدينة . وقد ذكرت المدينة فى القرآن الكريم بضع مرات مثل « ما كان لاهل المدينة ومن حولهم من الاعراب ان يتخلفوا عن رسول الله » (التوبة آية ١١٩) .

وفى ضوء روايات المؤلفين العرب الاقدمين وبحوث العلماء المحدثين صار من المتيسر تحديد موقع الفسطاط كما صار من الممكن الى حد ما تصور تخطيطها ومدى عمارها (شكل ١) .

ومن اشهر المؤلفين العرب الذين كتبوا عن الفسطاط ابن عبد الحكم (فتوح مصر وأخبارها) وابن دقماق (الانتصار لواسطة عقد الامصار) وابن سعيد الاندلسى (المغرب) والقلقشندي (صبح الاعشى) والمقرئ (الخطط) .

أما العلماء المحدثون فأهمهم على بهجت وجبريل (كتاب حفريات الفسطاط) وكازانوف (طبوغرافية الفسطاط) وفريد شافعى (عمارة مصر العربية) وجمال الدين الشيال (تاريخ مصر الاسلامية) .

تخطيط الفسطاط :

كما فعل العرب عند تأسيس البصرة والكوفة بدأ عمرو ببناء مسجد وشيد الى جواره دارا له واسند عملية توزيع الخطط بين جماعات القبائل الى أربعة نفر من العرب، هم معاوية بن حديج التجيبى، وحيويل بن ناشرة المعافرى، وشريك ابن سعى الغطيفى، وعمرو بن تحزم الخولانى، فوزعوا الاراضى حول الجامع على جماعات القبائل : فاخطت هؤلاء الخطط وبنوا الدور والمساجد وسميت هذه الخطط باسماء القبائل أو الجماعات التى اخطتها : مثل خطة تجيب وخطة مهرة وخطة لخم وغيرها .

ويتضح من اسماء بعض الخطط اشتراك جند من غير العرب فى فتح مصر . من ذلك مثلا خطة الفارسيين ، وكانوا من بقايا جند باذان : عامل كسرى ملك الفرس على اليمن، وخطط الحمراءوات وقد سميت بذلك لاشتراك بعض الروم فيها وكانوا حمر الالوان . وكان منهم بنو نبه وبنو الازرق وقد حضر الفتح من بنى الازرق أربعمئة رجل وكان ينزل معهم بنو يشكر ، وقد نسب اليهم جبل يشكر الذى شيد عليه جامع ابن طولون فيما بعد .

وكانت من أعظم الخطط واوسعها خطة أهل الراية ، وهم جماعة من قريش والأتصار وقبائل أخرى لم يكن لكل من العدد لأن ينفرد بخطة ، فجعل لهم عمرو راية لم ينسبها لأحد فعرفوا بأهل الراية .

واخذ أهل الخطط يشيدون المنازل والمساجد وامتدت حول الجامع نحو الشرق والشمال والجنوب .

وكان بين هذه الخطط دور جماعة من الصحابة اشتركوا فى فتح مصر مثل دار عمرو ابن العاص ودار الزبير بن العوام ودار يعقوب القبطى ودار جبر القبطى وكانا قد صحبا السيدة مارية القبطية الى المدينة حين أهداها المقوقس للنبي صلى الله عليه وسلم .

وكانت خطط الفسطاط يحدها من الغرب مجرى نهر النيل الذى كان يسير فى ذلك الوقت بجوار الجانب الغربى لحصن بابليون الى جامع عمرو حيث يمر فى غربيه مباشرة ثم يتجه الى موقع مشهد السيدة زينب الحالى ، وكان يحدها من الشرق عين الصيرة ومن الشمال الشرف المطل على بركة الحبش عند دير السلام حاليا ومن الجنوب جبل يشكر الذى شيد عليه فيما بعد جامع ابن طولون : أى أن الفسطاط كانت تشغل مساحة طولها من الشمال الى الجنوب حوالى خمسة آلاف متر وعرضها من الشرق الى الغرب نحو ألف متر (شكل ١) .

ونظرا الى أن هذه المساحة كانت أوسع كثيرا من أن تقتصر على جند عمرو الذى كان عددهم حسب بعض الروايات اثنى عشر ألف جندى فقط فان بعض العلماء يحاول أن يستنتج من ذلك أن دور هذه الخطط كانت على درجة كبيرة من الاتساع وأنها كانت منعزلة بعضها عن بعض ولا تتلاصق الا بالقرب من الجامع فقط ، وأنها كانت يزيد انعزالها كلما بعدت عن الجامع .

غير أنه من المرجح أن الخطط قد شملت هذه المساحة الكبيرة حتى تتسع أيضا للسكان الأصليين من القبط الذين كان بعضهم من غير شك يعيشون من قبل فى ذلك المكان والذى قدم بعضهم الآخر ليقوم بأعمال الصناعة والتجارة مع المستوطنين الجدد . ولقد ذكر المؤرخون العرب أنه كان بموقع الفسطاط عدة كنائس وديارات للنصارى ، ومن المستبعد إقامة كنائس عدة فى مناطق خالية من السكان .

جامع عمرو (شكل ٣ و ٩٩ — ١٠٢) :

وقد كان جامع عمرو حين أسس يقع على شاطئ النيل الشرقى فى منطقة بها أشجار وكروم ، وكان يشغل مساحة طولها خمسة وعشرون مترا وعرضها خمسة عشر ، ويقال أنه اشترك فى تحرير قبلته ثمانون رجلا من الصحابة وقيل ثمانية فقط ومع ذلك قيل أن هذه القبلة انحرفت نحو الشرق أكثر مما يجب ، وكان يحدد قبلته عمدة قائمة بصدر الجدار ، وكان له بابان فى كل من جوانبه فيما عدا جدار القبلة ، وكان منها بابان يقابلان دار عمرو فى شرقى الجامع وكان طولها يساوى طول المسجد من قبله الى بحريه وكان بين المسجد وبين دار عمرو طريق عرضه نحو ثلاثة أمتار ونصف . وقد استوحى عمرو فى تخطيط المسجد والدار والعلاقة بينهما مسجد النبى (صلى الله عليه وسلم) وداره فى المدينة .

ويقال أنه لما فرغ عمرو من بنائه اتخذ له منبرا يخطب عليه فأمره عمر بكسره وكتب اليه : « أما يكفيك أن تقوم قائما والمسلمون جلوس تحت عقبك » .

ولقد توالى على جامع عمرو كثير من العماير حتى أنه لم يبق من الجامع الاصلى ، الذى بناه عمرو غير البقعة من الارض التى شيد عليها ، وتوجد هذه البقعة فى رواق القبلة فى النصف الشمالى من المسجد أى على يسار الواقف أمام المحراب الاوسط ومتجها نحو القبلة (شكل ٩٩) .

بيوت الفسطاط :

وكانت بيوت الفسطاط فى أول الامر تحيط بجامع عمرو من ثلاث جهات فقط نظرا الى أن النيل كان يجرى فى غربيه مباشرة كما سبق أن ذكرنا كما أن المساحة



شكل ٣ — جامع عمرو بن العاص — رواق المدخل وصحن الجامع

الواقعة بينه وبين النيل كانت تتسع تدريجيا كلما انحرف مجرى النيل الى الغرب ومن ثم اخذت هذه المساحة تتسع لبناء بيوت جديدة وهكذا صارت بيوت الفسطاط تحيط بالجامع من جميع نواحيه ، وتبلغ المسافة بين جامع عمرو والنيل حاليا نحو خمسمائة متر وهى المسافة التى انحرفها النيل منذ ذلك الوقت .

ومن المرجح أن دور الفسطاط كانت متسعة وكانت مشيدة بالطوب غير أن بعضها كان مبنيا بالحجارة ، وربما استخدم اللبن أو الطين أحيانا فى البناء ولاسيما فى الاطراف ولقد كشفت بعض الحفائر التى أجريت حديثا بالقرب من مسجد أبى السعود الجارحى عن بعض جدران من الطين قد يرجع الى عصور مبكرة .

وكان بالفسطاط ميادين وأسواق كما أسس بها مصانع مختلفة وكان بها عدد من المساجد والحمامات كما كان لها ميناء على النيل زادت أهميته بعد أن حفر عمرو الخليج الذى صار يصل النيل بالبحر الاحمر عند القلزم أو السويس .

صناعة السفن بجزيرة الروضة :

وفي سنة ٥٤ هـ (٦٧٤ م) أنشئ في جزيرة الروضة مقابل القسطنطينية
صناعة العماثر والسفن ولذلك سميت جزيرة الصناعة ثم غلب عليها اسم
الروضة وكان بينها وبين القسطنطينية جسر ممتد من المراكب .

وفي سنة ٦٩ هـ (٦٨٨ م) أقيمت على الخليج قنطرة كانت تفتح عند وفاء
النيل ، وكان مكانها بين قناطر السباع (موقع المشهد الزينبي) وبين قنطرة
السد (موقع كنيسة مارمينا) .

وفي عصر الولاة الامويين أخذ عمران القسطنطينية في الازدياد الى أن تعرضت
المدينة لبعض أعمال التدمير في نهاية العصر الاموي أثناء مطاردة جيوش
العباسيين مروان بن محمد آخر الخلفاء الامويين في سنة ١٢٣ هـ (٧٥٠ م)
وكان التخريب الذي نال المدينة على يد الامويين الهاربين أشد مما نالها على يد
العباسيين القادمين : ذلك أن الامويين عمدوا الى التخريب كوسيلة من وسائل
تعويق الجيوش العباسية عن المطاردة أو حقدا منهم أن يتركوا هذا العمار
ينعم به العباسيون .

وكان من جراء هذه الاحداث أن خرب الجانب الشمالي من القسطنطينية مما يلي
جبل يشكر وخلا من العمار .

وتمت الغلبة للعباسيين في مصر على يد صالح بن علي قائد جيوشهم الذي
قام بمطاردة مروان بن محمد في مصر وتمكن من قتله ، واستقر صالح بن علي
كأول وال على مصر من قبل الخلافة العباسية الجديدة .

العسكر :

ولما خلفه الامير أبو عون في ولاية مصر شرع في سنة ١٢٥ هـ (٧٥٢ م) في
تأسيس مدينة جديدة في الجانب الشمالي من القسطنطينية الذي كان قد أصبح
فضاء قفرا . ونظرا الى أن هذه المدينة أسست لايواء العسكر العباسي فقد
سميت بالعسكر (شكل ١) .

وكان حد العسكر من الجنوب عند كوم الجارح ومن الشمال قناطر السباع
ومن الغرب قنطرة السد ومن الشرق تلال المقطم :

وقد شيد في العسكر دار للامارة ظل ينزلها الولاة العباسيون ، وبنى بها
الفضل بن صالح في سنة ١٦٩ هـ (٧٨٥ م) مسجدا لم يكتب له البقاء ، وفي

سنة ٢٠٠ هـ (٨١٦ م) أثناء ولاية السرى بن الحكم سمع للناس بالبناء حول العسكر فكثرت بها العمارة حتى اتصلت بالفسطاط وشيدت الدور العظيمة .

ومما تجدر الإشارة اليه أنه كان يطلق على هذه المدينة في ذلك الوقت أيضا اسم مصر وذلك من باب اطلاق اسم القطر كله على العاصمة كما يطلق على دمشق اسم الشام .

ويؤكد هذه التسمية أنه قد عثر بحفائر الفسطاط على قطعة من الزجاج (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم ٦ - ١٢٧٣٩) مؤرخة سنة ١٦٣ هـ (٧٧٩ م) ، نقش عليها أنها صنعت « بمصر » (شكل ٨١) .

كما وصلنا دينار مؤرخ سنة ١٩٩ هـ (٨١٤ م) نقش عليه انه « ضرب مصر » بل وصلنا مسكوكات نحاسية من الفلوس يرجع اقدمها الى سنة ١٣٣ هـ (٧٥٠ م) نقش عليها اسم « مصر » (مجموعات متحف الفن الاسلامى بالقاهرة) .

وظلت العسكر عاصمة مصر ومركز الامارة والادارة والشرطة حتى سنة ٢٥٦ هـ (٨٧٠ م) حين أسس احمد بن طولون مدينة جديدة هي القطائع اتخذها عاصمة له ومقرا للجيش والادارة (شكل ١) .

أحمد بن طولون :

جاء ابن طولون الى مصر فى سنة ٢٥٤ هـ (٨٦٨ م) وكىلا عن باكبك صاحب اقطاعها ، وكان زوج أم أحمد بن طولون ، وكان من عادة اصحاب اقطاعات الولايات أن يقيموا بسامرا مركز الخلافة ويرسلوا عنهم وكلاء الى ولايتهم . ولما قتل باكبك منح اقطاع مصر لياركوج وكان صهر أحمد بن طولون فأبقاه وكىلا له فى حكم مصر بل أطلق يده فيها حتى قال له (تسلم من نفسك لنفسك) فأسندت اليه ولاية الاسكندرية وخضع له صاحب برقة ويبسط سلطانه على سائر أقاليم القطر المصرى . ولم يلبث ابن طولون أن استقل بحكم مصر ثم ضم اليه بلاد الشام .

وقد أقام ابن طولون فى أول الامر بالعسكر ونزل دار امارتها وأسس فيها مستشفى اشتهر بدقة أنظمتة، ولكنه فى سنة ٢٥٦ هـ (٨٧٠ م) شرع فى تأسيس مدينة القطائع لتكون مركزا لحكمه ومقرا لجنده وحاشيته الذين اقتسموها فسميت بذلك القطائع . وربما كان تأسيس ابن طولون للقطائع مرتبطا بأطماعه فى الاستقلال بحكم مصر .

القطائع :

وكما فعل أبو عون حين أسس العسكر فى الجانب الشمالى من الفسطاط أسس ابن طولون القطائع فى الطرف الشمالى من العسكر أو على الاصح فى الطرف الشمالى الشرقى (شكل ١) .

وكانت القطائع تقع من جهة بين جبل يشكر وهو الحد الشمالى للفسطاط وبين سفح جبل المقطم عند مكان القلعة حالياً وكان يعرف فى ذلك الوقت باسم قبة الهواء ، ومن جهة أخرى بين الرميعة تحت القلعة الى « مشهد الرأس » الذى عرف فيما بعد باسم « مشهد زين العابدين » .

وقد بدأ ابن طولون فى سنة ٢٥٦ هـ (٨٧٠ م) بتشيد قصر له تحت موقع القلعة فيما بين قلعة الجبل حالياً والمشهد النفسى ثم أتم بناء مسجده المعروف فوق جبل يشكر فى سنة ٢٦٥ هـ (٨٧٨ - ٨٧٩ م) كما يتضح من لوحة التأسيس التى وصلتنا وترك بين المسجد والقصر ميداناً واسعاً واختطت حاشيته وجنده دورها فى موقع المدينة حتى اتصلت بالعسكر والفسطاط .

وكما أنه لم يبق من فسطاط عمرو غير جامع عمرو فإنه لم يبق من قطائع ابن طولون غير جامع ابن طولون الذى - على العكس من جامع عمرو - قد وصلنا تقريباً بحالته الاصلية وذلك فيما عدا المئذنة التى أعاد بناءها السلطان لاجين فى سنة ٦٩٦ هـ (١١٩٦ م) .

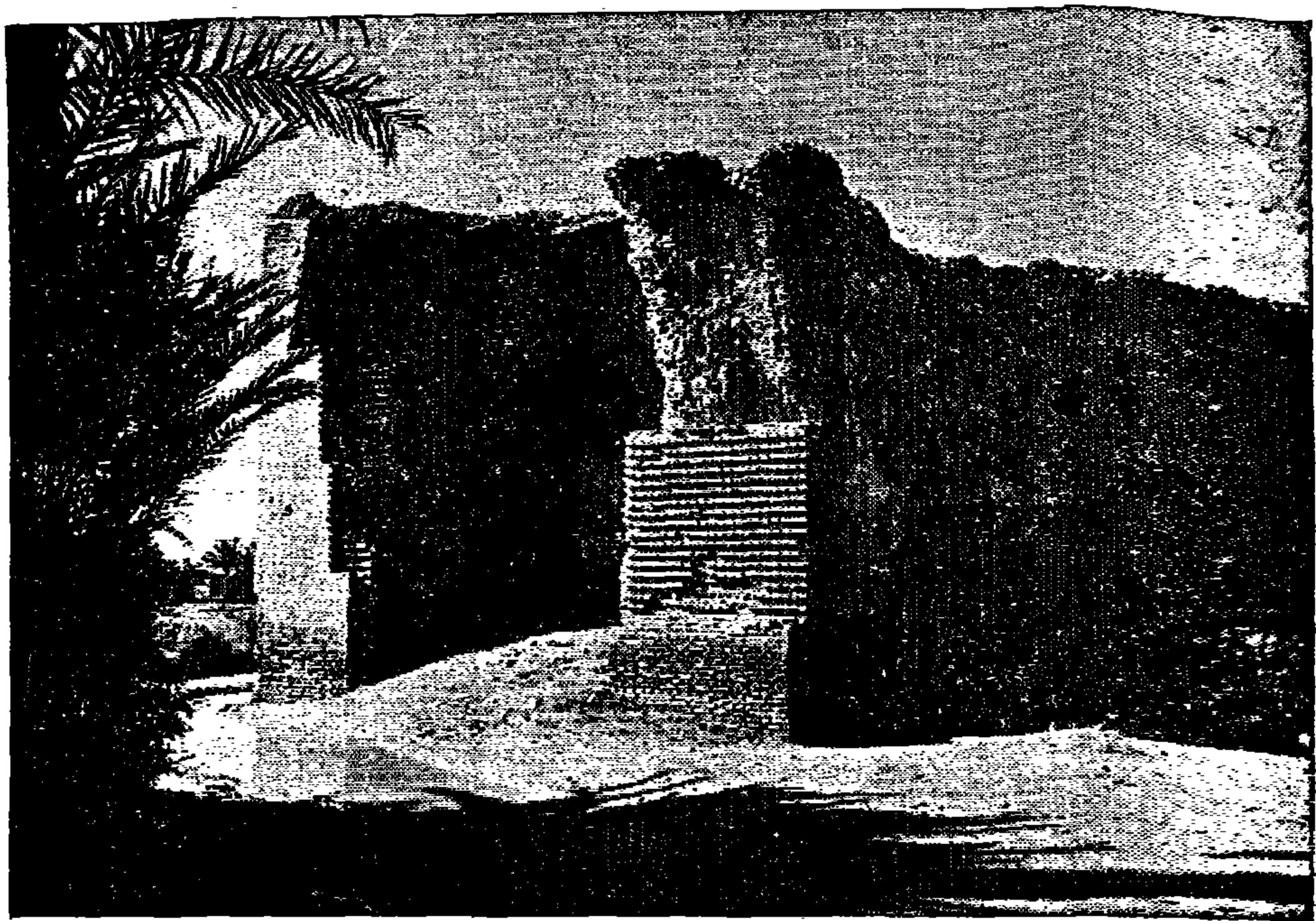
ويتميز جامع ابن طولون بزخارف جصية من طراز جديد بدأ ظهوره فى عهد ابن طولون ويعتبر صدئ لطراز الزخرفة الجصية التى ازدهرت فى مدينة سامرا عاصمة الخلافة العباسية فى ذلك الوقت . ويعتمد علماء الآثار الذين يقومون بالحفر والتنقيب فى مناطق الفسطاط على ظهور هذه الزخارف الجصية فى تأريخ المباني التى يكشفون عنها (شكل ١٠٣ - ١٠٧) .

قناطر مياه ابن طولون (شكل ٤ و ٥) :

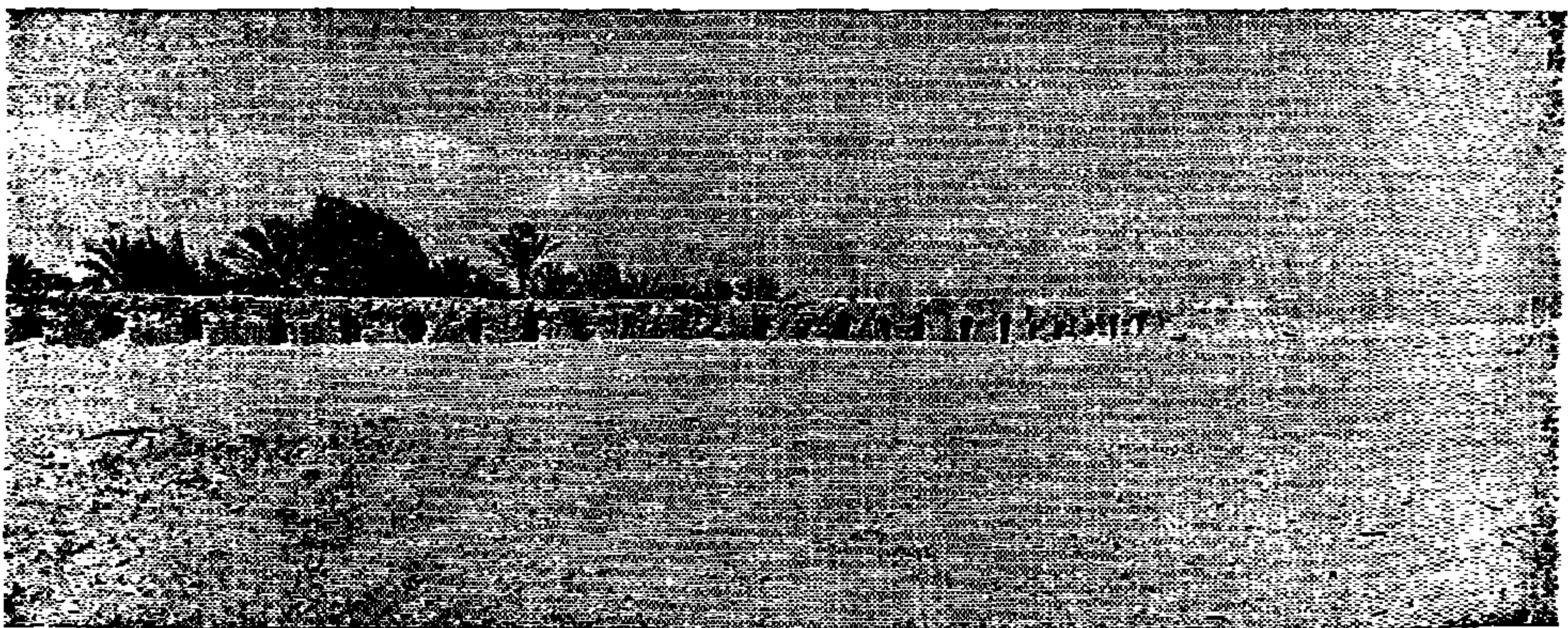
وقد شيد ابن طولون فى الجهة الشرقية من القطائع قناطر للمياه لا تزال بعض عقودها قائمة أشار اليها أحد الشعراء بقوله :

بناء لو أن الجن جاءت بمثله ل قيل لقد جاءت بمستفزع نكر
وقد ازداد عمار القطائع فى عهد خمارويه بن أحمد بن طولون الذى كان بطبيعته شغوفاً بالترف والبذخ والفنون .

وانشأ خمارويه حديقة للحيوان كان فيها السباع والتمور والفيلة والزرافات والطيور وغيرها وجهاز بيوتها بما يكفل لها الصحة والنظافة (ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة ج ٣ ص ٥٣ - ٥٩) .



شكل ٤ - قناطر ابن طولون بالبساتين جنوب القاهرة - ٢٦٣ هـ / ٨٧٦ م



شكل ٥ - منظر عام لقناطر ابن طولون بالبساتين جنوب القاهرة

الخصاء على أسرة بني طولون :

خير أن أسرة طولون لم يكتب لها البقاء طويلا ، ففي سنة ٢٩٢ هـ (٩٠٤م) أرسل المستكفي بالله قائده محمد بن سليمان الكاتب على رأس جيش فاقتحم

القطائع وقتل بنى طولون وخرب قصورهم . ويقال أن محمد بن سليمان هدم القصر وقلع أساسه وخرب موضعه حتى لم يبق له أثر .

وسكن محمد بن سليمان الفسطاط وتبعه فى ذلك من جاء بعده من الولاة العباسيين والاشيدين . ولما استولى الفاطميون على مصر فى سنة ٣٥٨ هـ (٩٦٩م) أسسوا القاهرة فى الشمال الشرقى من الفسطاط وحصنوها بالاسوار وقصروا الاقامة فيها ، على الخليفة وحاشيته وحرسه ورجال الحكومة وحرما سكنها على سائر الشعب (شكل ٦ و ٧) .

ازدياد العمران بالفسطاط :

ولذا لم يؤثر تأسيس القاهرة فى عمران الفسطاط وازدهاره بل على العكس تزايدت عمارته واسست به « الادر الانيقة والمساجد القائمة والحمامات الباهية والقياسر الزاهية والمستنزهات الرائقة ورحل الناس اليه من سائر الاقطار وقصدوه من جميع الجهات وغص بسكانه وضاق فضاؤه الرحيب عن قطانه » (القلقشندى : صبح الاعشى ج ٣ ص ٣٣٣) .

وقد عمرت مدينة الفسطاط بالمصانع المختلفة التى كانت تسد حاجات سكانها وغيرهم من اهل مصر كما كانت تصدر الفائض من منتجاتها الى الخارج .

وقد كشفت الحفائر التى أجريت فى مناطق الفسطاط عن مصبغة يتضح مما تبقى من آثارها انها كانت تقوم بأعمال الصباغة على نطاق واسع . كما عثر أسفل بعض الطرق على مجار ذات اقبية مما يدل على العناية بتنظيم وسائل الصرف .

كما كشفت الحفائر أيضا عن مجموعة من الدور والطرق ترجع الى ما بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة (٩ — ١١ م) استشف منها فكرة واضحة عن تصميمها فى تلك الفترة .

وكانت الدار تتألف من عدة وحدات أهمها وحدة الاستقبال وكانت تتكون من فناء مربع مسقوف يقام فى أحد جوانبه أو فى جانبين متقابلين أو فى جوانبه الأربعة ايوانات تفتح عليه وقد يكون بعض هذه الايوانات ضحلا أو عميقا وكان أحد الجوانب يتميز عادة بتصميم خاص اذ كان يتألف من ايوان رئيسى أوسط على كل من جانبيه حجرة وكان يتقدم الجميع سقيفة تفتح على الصحن خلال ثلاث فتحات .

وكانت الدور تشتمل على مقاعد وملاقف ونافورات وسلسبيلات او شاذروانات واحواض للنباتات ، كما كانت مداخلها فى معظم الاحيان منكسرة بزاوية قائمة حتى يختفى داخل الدار عن السائرين فى الطريق ولو كان الباب مفتوحا كما زودت بعض الدور بممرات داخلية تمكن أهل الدار من التنقل بين أجزاء الدار دون المرور بالفناء الأوسط ، كما عثر فى بعض الدور على خزانات مياه تحت الأرض وكان الماء يجرى فى البيوت خلال أنابيب داخل الجدران .

وكانت جدران الدور تكتسى عادة بالجص المزخرف بالرسوم المحفورة والبارزة كما كانت تزخرف أحيانا بالصور المرسومة بالالوان المائية على الجص .

ولقد ظلت الفسطاط بعد تأسيس مدينة القاهرة مدينة الشعب ومقر الصناعات والمهن والتجارة ومزاولة الاعمال .

ولقد ترك لنا بعض من زار الفسطاط فى تلك الفترة وصفا لمدى العمران الذى كانت عليه هذه المدينة قد يكون بعضه من باب المبالغة فى التقريظ غير أنه فى الوقت نفسه يشير الى انطباعاتهم عن هذه المدينة ومدى ازدهار العمران بها .

وقد نكبت الفسطاط فى عهد المستنصر حين استمر القحط من سنة ٤٥٧ هـ (١٠٦٥ م) الى سنة ٤٦٤ هـ (١٠٧٢ م) وبلغ اوجه فى سنة ٤٦٢ هـ (١٠٧٠ م) وانتشر فى مصر الوباء واختل الأمن وثار الفتن مما اضطر المستنصر الى أن يستغيث بأمر الجيوش بدر الجمالى فقدم من عكا وحكم مصر باسم الخليفة . وكان من سياسته العناية بالقاهرة واهمال الفسطاط بل انه أباح للجند ولغيرهم من القادرين على البناء أن يستغلوا مباني الفسطاط الخالية من السكان فى تشييد مباني لهم فى القاهرة وقد أدى ذلك كله الى تخريب العسكر والقطائع وجزء كبير من الفسطاط وصار ما بين القاهرة ومصر خاليا من السكان وخرابا ولم يبق هناك الا بعض البساتين .

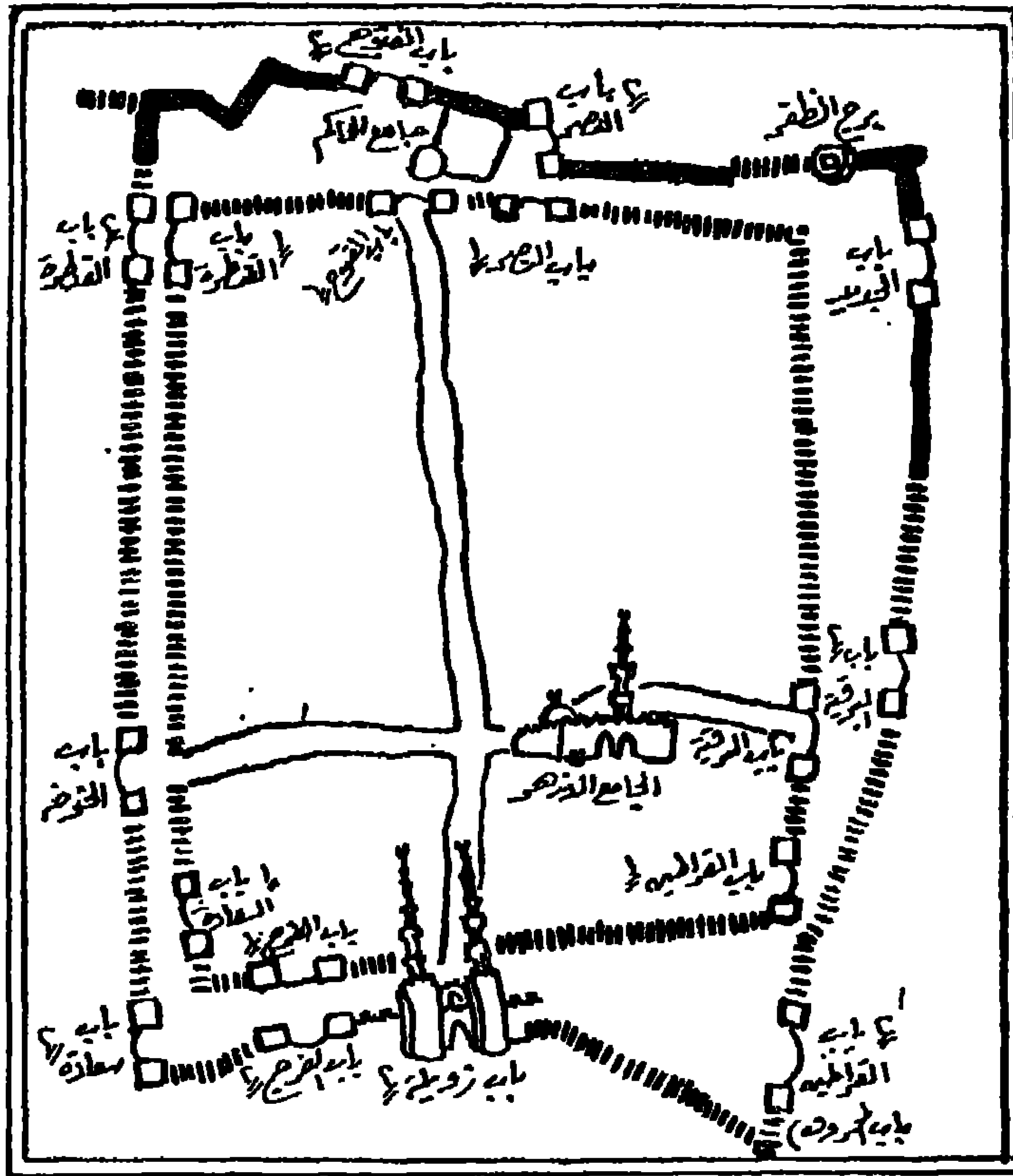
هـم الفسطاط للقاهرة :

ثم كانت الطامة الكبرى على الفسطاط حين أمر شاور باحراقها فى سنة ٥٦٥ هـ (١١٦٩ م) حتى لا تقع فى يد عمورى ملك بيت المقدس حين طمع فى الاستيلاء على مصر مما كان من جرائه ان تحولت الفسطاط الى اطلال وكيمان .

ويصف المقرئى (الخطط ج ١ ص ٣٣٨-٣٣٩) كيف تم حرق الفسطاط فيقول ان شاور نادى بان لا يقيم فى مصر احد « وازعج الناس فى النقلة فتركوا

اموالهم وأثقالهم ونجوا بأنفسهم وأولادهم • وبعث شاور الى مصر بعشرين الف قارورة نفط وعشرة الاف مشعل نار فرق ذلك فيها فارتفع لهيب النار ودخان الحريق الى السماء فصار منظرا مهولا واستمرت النار تأتي على مساكن مصر من اليوم التاسع والعشرين من صفر لتمام أربعة وخمسين يوما... كل ذلك والنهابة ينقبون في المنازل في طلب الخبايا ومن ثم تحولت مصر الفسطاط الى تلك الاطلال المعروفة « وما يسترعى الانتباه أن حفائر الفسطاط قد اخرجت ولا تزال تخرج كميات كبيرة من قوارير النفط •

وعندما ولي صلاح الدين حكم مصر شرع في بناء سور يضم القاهرة والفسطاط وصار يطلق عليهما معا أسم القاهرة ••



شكل ٦ - خريطة للقاهرة وحولها أسوار كل من جوهر الصقلي وبدر الجمالي

قصة تأسيس القاهرة

الأستاذ كريسويل

(ترجمة الدكتور عبد الرحمن فهمي)

في ٢٠ صفر سنة ٢٩٢ هجرية (١٠ يناير سنة ٩٠٥ ميلادية) انتهت الدولة الطولونية ووضحت مصر بعد ذلك اقليما يحكمه ولاية معظمهم من الاتراك تعينهم الخلافة العباسية .

ولكن كانت ثمة قوة جديدة تنهض في الغرب في دولة الفاطميين التي قضت على أغالبة القيروان في جمادى الثاني سنة ٢٩٦ هجرية (فبراير — مارس سنة ٩٠٩ ميلادية) ثم قدر لها فيما بعد أن تغزو مصر وتحكمها لفترة تزيد على القرنين . ولا يزال اصل هذه الاسرة الفاطمية يكتنفه الغموض . ولقد أسس عبيد الله أول خلفاء الفاطميين عاصمته فوق مساحة من الأرض تمتد على ساحل البحر الابيض المتوسط بين مدينة سوسة وصفاقس . ونظرا لاعتقاده الجازم في علم التنجيم فقد تعمد أن يضع أساس عاصمته في ٥ ذى القعدة سنة ٣٠٣ هجرية (١١ مايو سنة ٩١٦ ميلادية) عند ظهور برج الاسد . . وتم بناء حوائط المدينة في سنة ٣٠٥ هـ (٩١٧ — ٩١٨ م) حسب رأى البكرى أو في ربيع الاول سنة ٣٠٤ هجرية (سبتمبر — أكتوبر سنة ٩١٦ ميلادية) حسب رأى ابن عذارى .

ويذكر المقرئ أن كل مصراع من مصراعى باب المهدية كان يتكون من ثلاث طبقات من الحديد مثبتة بعضها في بعض بمسامير كبيرة مبرشمة ، ونظرا لثقل وزن هذين المصراعين قرر المهدى أن يرتكزا على محور زلاقة من الزجاج حتى يصبح في امكان فرد واحد أن يفتحهما ويغلقهما . وسنرى نفس القصة تتكرر بهذا فيروها عند ذكر ابواب القاهرة الفاطمية .

وقد بنى عبيد الله قصرا تطل واجهته نحو الغرب على ميدان كان يقع على الجانب الاخر منه قصر ابنه أبى القاسم الذى كان مدخله يواجه الشرق . ومن الملاحظ أن وضع هذين القصرين اللذين يواجه احدهما الآخر في شرقى الميدان وغربيه يشبهان وضع القصر الكبير والقصر الصغير اللذين سوف يشيدان فيما بعد في القاهرة الفاطمية ، هذا وقد ترك عبيد الله رقادة في سنة ٣٠٨ هجرية (٩٢٠ — ٩٢١ ميلادية) ليستقر في عاصمته الجديدة المهدية .

وقد أرسل عبيد الله حملتين لغزو مصر كلاهما بقيادة ابنه أبى القاسم فتمكنت الحملة الاولى فعلا من احتلال الاسكندرية في ٨ محرم سنة ٣٠٢ هجرية (٣ أغسطس سنة ٩١٤ ميلادية) ولكنها انتهت بالفشل في ٢٢ جمادى الثاني سنة ٣٠٣ هجرية (١٢ يناير سنة ٩١٥ ميلادية) بفضل النجيدات الحربية التي

أرسلتها بغداد والتي انتصرت على الفاطميين وطردتهم من البلاد . وفى سنة ٣٠٦ هجرية (٩١٨ — ٩١٩ ميلادية) خرجت الحملة الثانية لغزو مصر ولكنها لقيت نفس مصير الحملة الاولى ..

وفى شوال سنة ٣٣٤ هجرية (١٨٠ مايو سنة ٩٤٦ ميلادية) توفى أبو القاسم فتولى من بعده ابنه اسماعيل المنصور الذى أسس «صبرة» وبعد وفاته فى شوال سنة ٣٤١ هجرية (فبراير سنة ٩٥٣ ميلادية) تولى ابنه المعز الذى كانت أعز أمنية يصبو اليها فى حياته هى أن يفتح مصر . وفى سبيل تحقيق هذه الأمنية شرع فى جمع الاموال حتى تجمع لديه منها ٢٤ مليون دينار كما قضى سنتين فى حفر الآبار واقامة الاستراحات على طول الطريق الى الاسكندرية .

اسباب لغزو مصر تتعلق بالتنجيم :

يرى دى خويه أن الذى دفع المعز الى التفكير فى غزو مصر هو التقاء كوكب المشتري بزحل فى برج الحمل فى سنة ٣٥٦ هجرية (٩٦٧ ميلادية) ولیدعم رأيه هذا أتى بكثير من الامثلة لايضاح ما كان لعلم التنجيم من اثر عظيم فى حياة الشرقيين فى العصور الوسطى ، وخاصة عند الفاطميين . وأشار دى خويه الى كتب عبيد الله (الذى أصبح فيما بعد الخليفة المهدى) عن التنجيم والعلوم الخفية التى سرقت منه بالقرب من طاحونة اثناء فراره الى افريقية والتى استردها القائم فى اثناء حملته الفاشلة على مصر . ويقال ان هذه الكتب كانت تحتوى على النبوءة التى شاعت وقتئذ وهى أن حكم العرب لبلاد المغرب سينتهى بانتهاء القرن الثالث الهجرى .

ويقرر دى خويه أن هذه النبوءة كانت مبنية بلاشك على التقاء الكوكب زحل بالمشتري فى برج الحمل سنة ٢٩٦ هـ (٩٠٨ م) وهى السنة التى شهدت فعلا سقوط الاغالبية وظهور دولة الفاطميين وبدء حكمهم فى القيروان . ومن المعروف أن الفاطميين كانوا يتوقعون بداية عهد جديد هو عهد الدين الحق الذى يقترن بتغيرات فلكية تحدث سنة ٣١٦ هجرية (٩٢٨ ميلادية) ويرى دى خويه كذلك أنه من المحتمل أن قيام الدولة الفاطمية سنة ٢٩٦ هـ (٩٠٨ م) قد جعل المعز وهو الضليع فى علم التنجيم يختار سنة ٣٥٦ هجرية (٩٦٧ ميلادية) لاعداد حملته على مصر لاسباب متصلة بالتنجيم أيضا اذ أنه فى هذا العام يلتقى زحل بالمشتري فى برج الحمل وهذا يذكرنا بموقف هولاكو الذى على الرغم من أنه كان فى أوج مجده سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) فإنه لم يجرؤ على غزو بغداد الا بعد أن ضمن له منجمه الشهير الطوسى النجاح والنصر .

وربما كان المعز قد تأثر بهذه النبوءة ولكننا سنرى أن يعقوب بن كلس قد لعب هو الآخر أهم الادوار فى ذلك حسب ما يقرره أبو المحاسن .

غزو مصر وسقوط الفسطاط :

أصبحت مصر نتيجة لما كان فيها من اضطرابات داخلية ومجاعات حدثت بسبب انخفاض النيل وظهور الطاعون الذي أعقب ذلك ، عرضة للغزاة الفاتحين وكان المعز على علم تام بحالة البلاد بفضل ما أطلعته عليه يعقوب بن كلس — اليهودي العراقي الذي ولد ببغداد سنة ٣١٨ هجرية (٩٣٠ ميلادية) وهاجر الى فلسطين وتقلد أولى أعماله في الرملة . ويذكر ابن خلكان نقلا عن ابن عساكر أنه كان يهوديا عنيدا ماكرًا اختلس أموال التجار ثم فر من دائنيه عندما سنحت له الفرصة غير أن هذا الإفلاس كان في صالحه لأنه ما لبث بعد سنة ٣٥٥ هجرية (٩٦٦ ميلادية) وهو في السادسة والثلاثين من عمره أن ظهر في مصر كتاجر ثري يمارس أعمالا تجارية عظيمة بالاشتراك مع حاكم مصر كافور، وقد أخذ ابن كلس يتقرب من كافور حتى قال عنه كافور « لو كان هذا مسلما لصلح أن يكون وزيرا » وهكذا أصبح منصب الوزارة غاية لا يحول دونها سوى أنه يهودي ولا عليه إلا أن يجد أن الدين الاسلامي هو الدين الحقيقي الوحيد وكما يذكر ابن خلكان والمقرئزى تآقت نفس يعقوب الى الولاية واحضر معه من علمه شرائع الاسلام سرا في سنة ٣٥٦ هجرية (٩٦٧ ميلادية) .

ولكن الوزير الذي كان قائما في الوزارة آنذاك وهو ابن الفرات انزعج بعد أن أصبح لا يحول دون يعقوب بن كلس وتوليه منصب الوزارة أي عبية شرعية وقد أمر ابن الفرات عندما توفي كافور في السنة التالية أن يلتقى بـيعقوب في السجن . غير أن يعقوب تمكن بفضل ثروته من شراء حريقه عن طريق الرشوة ، ثم هرب الى بلاد الخليفة الفاطمي في شمال افريقيا . ولقد أخبرنا ابن القلانسي أنه على الرغم من اعتناقه الاسلام فإنه عندما وصل الى المهدي لم يلبث أن اجتمع باليهود .

ورغب يعقوب بن كلس أن يثار من مصر ولتحقيق هدفه أخذ يشجع الدولة التي تمتع فيها بالحماية على غزو البلد الذي كان قد فر منه، ويذكر أبو المحاسن ان يعقوب كان من أهم العوامل التي دفعت المعز — في ضوء الدعاية المناسبة — على ارسال جواهر لغزو مصر . وقد استغل يعقوب بكل طاقته ما حدث في مصر من انهيار مالي وانخفاض للنيل وسوء المحاصيل الزراعية وما وقع من مجاعة ووباء وضعف للحكومة المصرية . ولكن لما رحل جواهر بحملته لم يصطحب معه يعقوب بن كلس وظل يعقوب بعيدا عن الخطر ولكنه لم يلبث أن رحل الى مصر بعد ثلاث سنين ونصف من رحيل المعز الى مملكته بعد أن تم الاستيلاء على مصر وساد فيها الأمن واستقرت فيها الاحوال .

وما أن رحل يعقوب بن كلس الى مصر حتى اتخذ إجراءات مالية واسعة فلم يلبث بعد تعيينه وزيرا أن ضرب ديثارا جديدا كان سببا في انحطاط الدينار

الراضى الى نحو الثلث من قيمته مما أدى الى خسارة الناس لكثير من ثرواتهم .

غزو مصر :

اصدر المعز اوامره بحشد الجيوش فتجمع لديه مائة الف رجل من القبائل العربية ولى جوهر قيادتهم وجهزهم المعز بالمعدات الكافية وأرسل معه المؤنة والعدد والات القتال . وسار الجيش من القيروان فى ١٤ ربيع الاول سنة ٣٥٨هـ (٥ فبراير سنة ٩٦٩ ميلادية) فوصل الجيزة فى ١٧ شعبان سنة ٣٥٨ هجرية (٦ يوليو سنة ٩٦٩ ميلادية) وعبر النيل وسحق الجيوش التي كانت قد اعدت لقتاله على الشاطئ الشرقى فسلمت مدينة الفسطاط ثم سار الجيش الفاطمى المظفر فى المدينة حاملا لواء النصر . وعسكر جوهر فى السهل الرملى الواقع الى الشمال من الفسطاط وكان يحد هذا السهل جبل المقطم من الشرق والخليج من الغرب وكان الخليج عبارة عن قناة تخرج من النيل شمالى الفسطاط وتمر بمدينة عين شمس وتصب فى النهاية بالبحر الاحمر عند السويس . وكان هذا السهل خاليا من المباني الا من بضعة منشآت تتعلق ببستان كافور ودير مسيحي يسمى دير العظام ، يشغل مكانه الآن الجامع الاقمر ، وحصن صغير يسمى قصر الشوق لا يزال باقيا الى الآن ويطلق على أحد الأحياء بالقاهرة .

تأسيس القاهرة (شكل ٦ و ٧) :

وفى مساء ذلك اليوم اختط جوهر موقع القصر الذى قرر ان ينزل المعز فيه وحينما أتى أعيان الفسطاط فى الصباح التالى لتنهئته وجدوا ان أسس البناء الجديد كانت قد حفرت . وبنى جوهر سورا خارجيا من اللبن على شكل مربع طول كلا ضلع من اضلاعه ١٢٠٠ متر ، وقد ذكر المقرئى انه كان لا يزال يوجد حتى عصره (القرن ١٥ م) قسم كبير من هذا السور وكان يقع بين باب البرقية ودرج بطوط خلف السور الحالى لصالح الدين بنحو ٥٠ ذراعا وقد هدم السور فى سنة ٨٠٣ هجرية (١٣٠٠ ميلادية) . وقد ابدى المقرئى دهشته من حجم الطوب المستعمل فى هذا البناء ، وذكر ان طول الطوبة ذراع (حوالى ٥٨ سم) وعرضها ثلثا ذراع وأن هذا السور كان من السمك بحيث يستطيع أن يمر فوقه فارسان جنباً الى جنب ، ومن الغريب ان ياقوت ذكر ما يشبه ذلك فى وصفه لجدران قصر المهديّة وهى العاصمة الاولى للفاطميين وأوضح ابن دقماق (ج ٥ ص ٣٦) الغرض الذى رمى اليه جوهر بقوله :

« انه بنى لسيده القاهرة والقصور ليكون هو وأصحابه وأحفاده بمعزل

عن العامة وعلى هذه العادة فعل ملوك بنى عبد المؤمن ذلك في مراكش وتلمسان وغيرهما .

وقد سميت هذه المدينة فى اول الامر « المنصورية » تيمنا باسم مدينة المنصورية التى انشاها المنصور بالله والد المعز خارج القيروان - وقد اثار هذا التوافق بين الاسمين دهشة كاي Kay الذى لاحظ ان انشاء مدينة منعزلة ومحصنة بهذا الشكل يتفق مع عادة الفاطميين التى ساروا عليها من قبل ، وأن المنصورية ولو أنها لم تكن نواة لمدينة جديدة ولم تحل محل مدينة القيروان القديمة الا أنها كانت من غير شك النموذج الذى أسست على مثاله مدينة القاهرة .

ومن الجلى ان جوهر قد كلفه الخليفة من غير شك بأن ينشئ مدينة تكون علاقتها بالفسطاط كعلاقة المنصورية بالقيروان ، ولعله من الطريف ان نلاحظ بهذا الصدد أنه كان يطلق على بابين من أبواب المنصورية اسم «باب زويلة وباب الفتوح » . وقد أطلق هذان الاسمان على بابين من ابواب القاهرة التى تذكرنا فى كثير من مظاهرها بتنظيم المدينة الصينية والمدينة التترية والمدينة المحرمة فى بكين التى أسسها قبلأى خان بعد ذلك بثلاثة قرون . وقد أشار « كاي » الى أنه لا يوجد مايدل على ان جوهر أو سيده قد ارادا أن يؤسسا مدينة جديدة بالمعنى الحرفى المفهوم من هذه الكلمة أو كان يتوقع ما حدث بعد ذلك أى انه ما كان يخطر ببال احدهما ان سكان تلك المدينة الثلاثية المكونة من الفسطاط والعسكر والقطائع سيجاورون بالتدريج القصر الملكى وأنهم سيبلغون سور القاهرة وينشئون المساجد والمباني الخاصة على أنقاض قصورها التى سار الخراب اليها بعد أن قضى صلاح الدين الايوبى على هذه الاسرة سنة ٥٦٧ هجرية (١١٧١ ميلادية) . وفيما قبل ذلك الوقت لم يكن يسمح لأى فرد باجتياز أسوار مدينة القاهرة الا اذا كان من جند الحامية أو من كبار موظفى الدولة ويشير المقرئزى الى أن القاهرة صارت دار خلافة ينزلها الخليفة بحريمه وخواصه بينما استمر عامة الشعب فى سكنى الفسطاط .

اختيار المنجمين لطالع سعيد :

أصدر جوهر أوامره الى المنجمين فجمعهم وطلب اليهم ان يختاروا طالعا سعيدا لتأسيس المدينة حتى لا تتعرض دولة الفاطميين لمتغلب يسلبها منهم فحفرت الخنادق لبناء أسس الاسوار والجدران وثبت فيها قوائم ربطت بحبال علفت عليها اجراس وكان المتفق عليه انه عندما تحين اللحظة المناسبة يرسل المنجمون اشارة لبدء العمل . وابلغ المنجمون العمال بأن يقفوا على تمام الاهبة لالقاء الحجارة والمونة التى كانت فى متناول يدهم فى الخنادق المحفورة بمجرد صدور الاشارة لهم بذلك . ولكن قبل ان تحين اللحظة المنتظرة ، وقع غراب على

الحبال الممتدة فدقت الاجراس فظن العمال ان المنجمين قد اعطوا الاشارة فبدأوا العمل وصادف في هذه اللحظة أن كان كوكب المريخ في الاوج ونظرا الى أن هذا الكوكب كان يسمى قاهر الفلك اعتبر ذلك فألا غير حسن. ويظهر من رواية المقریزی المضطربة بعض الشيء ان المدينة الجديدة اطلق عليها أولا اسم المنصورية وهو الاسم الذي كان يطلق على المدينة التي أسسها المنصور بالله ثالث الخلفاء الفاطميين خارج مدينة القيروان وان المدينة الجديدة لم تعرف باسم « القاهرة » الا بعد أربع سنوات وذلك حين حضر المعز الى مصر ورأى من قراءاته الخاصة للطالع أن في هذه التسمية فال حسن اذ رأى أن اسم « القاهرة » مشتق من « القهر » و « الظفر » فأطلق عليها اسم القاهرة .

النواحي الاسطورية في القصة :

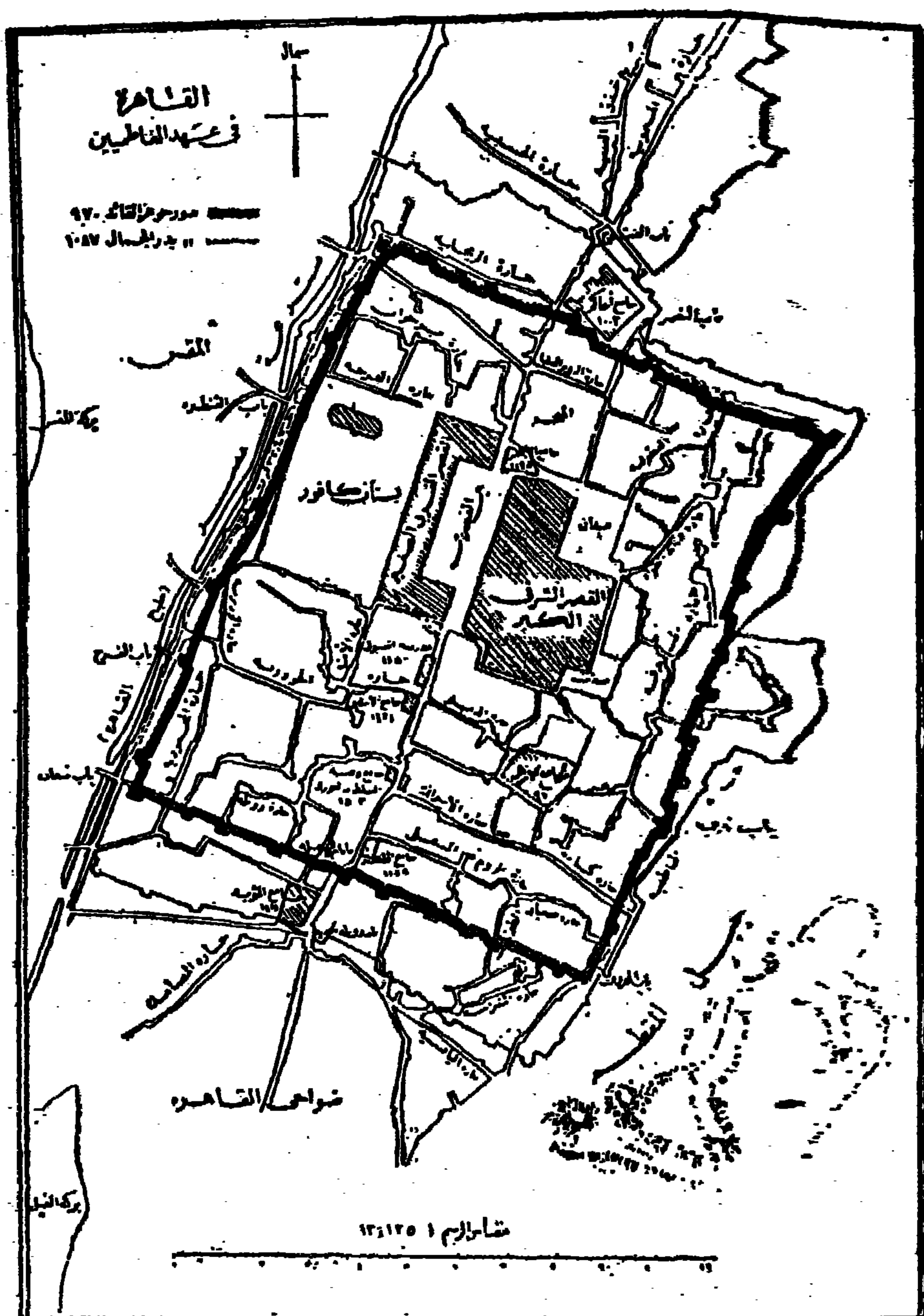
وقد سلم جميع المؤلفين الذين عالجوا موضوع تأسيس القاهرة : رافيس ولين ، ولينبول ، وبيكر ، وأولرى ، وريتشموند ، وغيرهم ... سلموا بقصة المنجمين والغراب ولم يشكوا في صحتها، ويظهر أنهم قد فاتهم أن هناك قصة شديدة الشبه بها ذكرها المسعودي المتوفى سنة ٩٤٣ ميلادية في روايته الخرافية عن انشاء الاسكندر لمدينة الاسكندرية فقد روى ان العمال وقفوا بأمر الاسكندر في الخطوط التي حددت لانشاء المدينة الجديدة وان الاوتاد دقت في الارض على مسافات بطول هذه الخطوط ثم ربط بها خيط ثبت آخره بعمود من الرخام امام خيمة الملك ٠٠ وعلقت بهذا الخيط اجراس ثم انتظر العمال الاشارة حتى يشرعوا جميعا في العمل في وقت واحد لاقامة أسس المدينة وكان الاسكندر يؤمل بهذه الوسيلة ان يتحقق من انشاء المدينة في طالع سعيد . ولكن مع الاسف حين حان اليوم واللحظة المحددة شعر الاسكندر بثقل في رأسه ونام فوق غراب على الحبل فدقت الاجراس وبدأ العمال في العمل . ولما استيقظ الاسكندر وعرف ما حدث قال « لقد أردت أمرا وأراد الله أمرا آخر » .

ومن ذلك يظهر أن القصة التي رواها المقریزی يمكن اعتبارها في حكم الخرافة .

اسوار القاهرة وأبوابها (شكل ٦ و ٧) :

بفضل المعلومات التي امدنا بها المقریزی يمكننا ان نتتبع بكثير من الدقة حدود سور مدينة جوهر في اكثر اجزائه وذلك فيما عدا ذلك الجزء الواقع بين باب القصر وباب البرقية اذ انه لم يصلنا عنه أية معلومات (شكل ٦ و ٧) .

ولما كانت الاعمال الاولى قد تمت في اثناء الليل بسرعة كبيرة فقد لوحظ في الصباح التالي لوضع الاساس أن هناك اضطرابا في تخطيط القصر وأن



شكل ٧ - القاهرة الفاطمية وأخطاطها يخترقها من الشمال إلى الجنوب قصبة القاهرة
 (شارع المعز حاليا) حيث كانت أهم أسواق القاهرة ومواكبها واحتفالاتها
 (عن عبد الرحمن زكي - القاهرة)

الخطوط لا تسير على استقامة واحدة.. وكانت هذه من غير شك هي حال الاسوار الرئيسية للمدينة ايضا.. ومع ذلك فان تخطيطها كان على هيئة مستطيل منتظم تقريبا طول ضلعه من الشرق الى الغرب ١١٠٠ متر ومن الشمال الى الجنوب حوالى ١١٥٠ مترا ويواجه الحائط الجنوبي القسطنطين والشرقى المقطم والشمالى الخلاء ، ويسير الضلع الغربى محاذيا للخليج ولكن على بعد قليل منه لان المسافة التى تركت اقيم فيها دار الذهب ودار اللؤلؤة وغيرها .. وقد ظل الخليج قائما حتى سنة ١٨٨٩ حين طمر وسار فى مكانه القرام ويطلق عليه اليوم اسم شارع الخليج المصرى (بور سعيد) .

وكان يسير فى موازاة شارع الخليج شارع آخر هو شارع بين السورين . ويقول المقرئى عند ذكر خط بين السورين «به الآن صفان من الاملاك: أحدهما مشرف على الخليج والاخر مشرف على الشارع المسلوک فيه من باب القنطرة الى باب سعادة . ويقال لهذا الشارع بين السورين . تسمية العامة بها فاشتهر بذلك » ويقصد بذلك بين الحائطين .

والسور الثانى هو سور صلاح الدين وكان قائما بين هذا الشارع والخليج فى موقع الدور التى كانت تطل شرفاتها على الخليج وتفتح أبوابها على شارع بين السورين اى انها كانت دورا ملاصقة للخليج لان المسافة بين الخليج وبين الشارع كانت نادرا ما تصل الى ١٦ مترا وقد ازيلت هذه الدور الان . اما حائط السور الآخر فقد كان تبعا لذلك على الناحية الاخرى من هذا الشارع ويقع بينه وبين درب سعادة وهو يبلغ من ٣٠ الى ٥٠ مترا خلف السور الاخير لصلاح الدين .

وبناء على ما ذكره المقرئى كان يوجد بالسور ثمانية أبواب هي كما يلى:

فى الناحية الجنوبية من السور باب زويلة ذو القوسين وفى الحائط الغربى باب الفرج — وهذا خطأ اذ ان هذا الباب كان فى الحائط الجنوبى — وباب سعادة ، وباب القنطرة ، وفى الحائط الشمالى باب الفتوح ، وباب النصر . وفى الحائط الشرقى باب البرقية ، وباب القراطين الذى اطلق عليه فيما بعد اسم باب المحروق .

وهناك ابواب اخرى غير هذه مثل باب الخوخة الذى يذكر المقرئى انه يعتقد انه بنى بعد جوهر، ولكن جميع هذه الابواب قد زالت وحل محلها ابواب القاهرة بعد تكبيرها على يد بدر الجمالى اولاً ثم على يد صلاح الدين بعد ذلك . ولازال ثلاثة من هذه الابواب الاخرة باقية الى الآن ومعروفة باسم باب زويلة ، وباب الفتوح ، وباب النصر .

القصر الشرقى أو القصر الكبير الفاطمى (شكل ٧) :

بفضل الابحاث الطبوغرافية المصنفة والدراسات العلمية التى قام بها رافيس وفى ضوء خطط المقريزى أمكننا أن نعرف بدقة امتداد وحدود هذا القصر وحدود واجهته الرئيسية .

وبالرغم من أن أجزاء من البوابات قد ظلت باقية حتى بداية القرن الخامس عشر الميلادى حين رآها المقريزى إلا أنه لم يعثر فى العصر الحاضر على أى جزء من القصر — ولم يمدنا المقريزى نفسه بأية بيانات معمارية تشير الى قاعاته ، وكل ما نعرفه عنه هو ما أمدنا به ناصرى خسرو هو أن القصر الفاطمى كان يقوم وسط مدينة القاهرة ولا تتصل به مبان أخرى وأن أقرب مبنى لهذا القصر يقع خلفه وأنه لا تلتصق به أية عمائر . ثم يضيف « ويبدو هذا القصر من خارج المدينة كأنه جبل لكثرة ما فيه من الابنية المرتفعة وهو لا يرى من داخل المدينة لارتفاع أسواره » .

وهذا القصر يتكون من اثنتى عشرة عمارة ، وله عشرة أبواب فوق الأرض فضلا عن أبواب أخرى تحتها وأسماء أبوابه الظاهرة هى باب الذهب ، وباب البحر وباب السرج وباب السلام وباب الزبرجد وباب الزهومة وباب العيد وباب الفتوح وباب الزلاقة وباب السرية . . وجدران القصر من الحجر المنحوت بدقة كأنها قدت من صخر واحد . . وتحت الأرض باب يخرج منه السلطان راكبا ، وهذا الباب على سرداب يؤدي الى قصر آخر خارج المدينة يسمى بالقصر الغربى الصغير .

وعند حديثه عن القصر الشرقى يقول أنه كان هناك اثنا عشر قصرا يجاور كل منها الآخر وكلها ذات شكل مربع . وكل قصر دخلته رأيته أجمل من الذى قبله وتبلغ مساحة كل قصر ١٠٠ ذراع فيما عدا القصر الاخير الذى يبلغ ٦٠ ذراعا فقط . وفى القصر الاخير عرش بعرض حائط القاعة كلها . . وتقع المطابخ خارج القصر ويصل ما بين المطابخ والقصر سرداب أرضى .

وقد أمدنا المقريزى لحسن الحظ ببعض البيانات المعمارية الموجزة عن أربعة أبواب لهذا القصر ، لا يزال اسم اثنين منها باقيا حتى اليوم وهما « باب الريح وباب العيد » ويقول المقريزى :

« باب الذهب » موضعه الآن محراب مدرسة بيبرس . . وقد كان هذا الباب أعظم أبواب القصر كان يعلو عقده « قنطرة يشرف الخليفة فيها من طاقات فى أوقات معروفة » .

« باب الريح » : .. ويقول عنه المقرئى ما نصه : « قد أدركنا منه عضادتيه (كتفيه) وأسكفته (عتبه) وعليها أسطر بالقلم الكوفى وجميع ذلك مبنى بالحجر الى أن هدمه الامير الوزير المشير جمال الدين يوسف الاستادار » ويذكر المقرئى فى مكان آخر أنه « كان بابا مربعا يسلك فيه من دهليز مستطيل مظلم .. » .

« وباب العيد » وهو عقد محكم البناء ويعلوه قبة قد عملت — فيما بعد — مسجدا .

« وباب البحر » عبارة عن قبو يرتكز على أعمدة ومن هنا جاء اسمه « دهليز العمود » . وقد بناه الحاكم (٩٩٦ — ١٠٢١ م) .

ومما سبق فكره نرى :

١ — أن بابا واحدا على الأقل من هذه الأبواب وهو باب الريح قد بنى بالحجر بالرغم من أن حوائط المدينة بنيت باللبن وبالرغم من أن الجامع الازهر بنى بالطوب الاحمر .

٢ — وأن أحد الابواب وهو باب العيد تعلوه قبة أو ربما حجرة تغطيها قبة كما كانت الحال فى أبواب بغداد التى بناها المنصور سنة ١٤٧هـ (٧٦٤ — ٧٦٥ ميلادية) .

٣ — وأن بابا آخر هو باب الذهب كانت تعلوه حجرة (ويسمىها المقرئى قنطرة) ويشرف فيها الخليفة فى أوقات معينة .

٤ — وأن أحد هذه الابواب وهو باب البحر كان عبارة عن ممر له قبو يستند الى أعمدة .

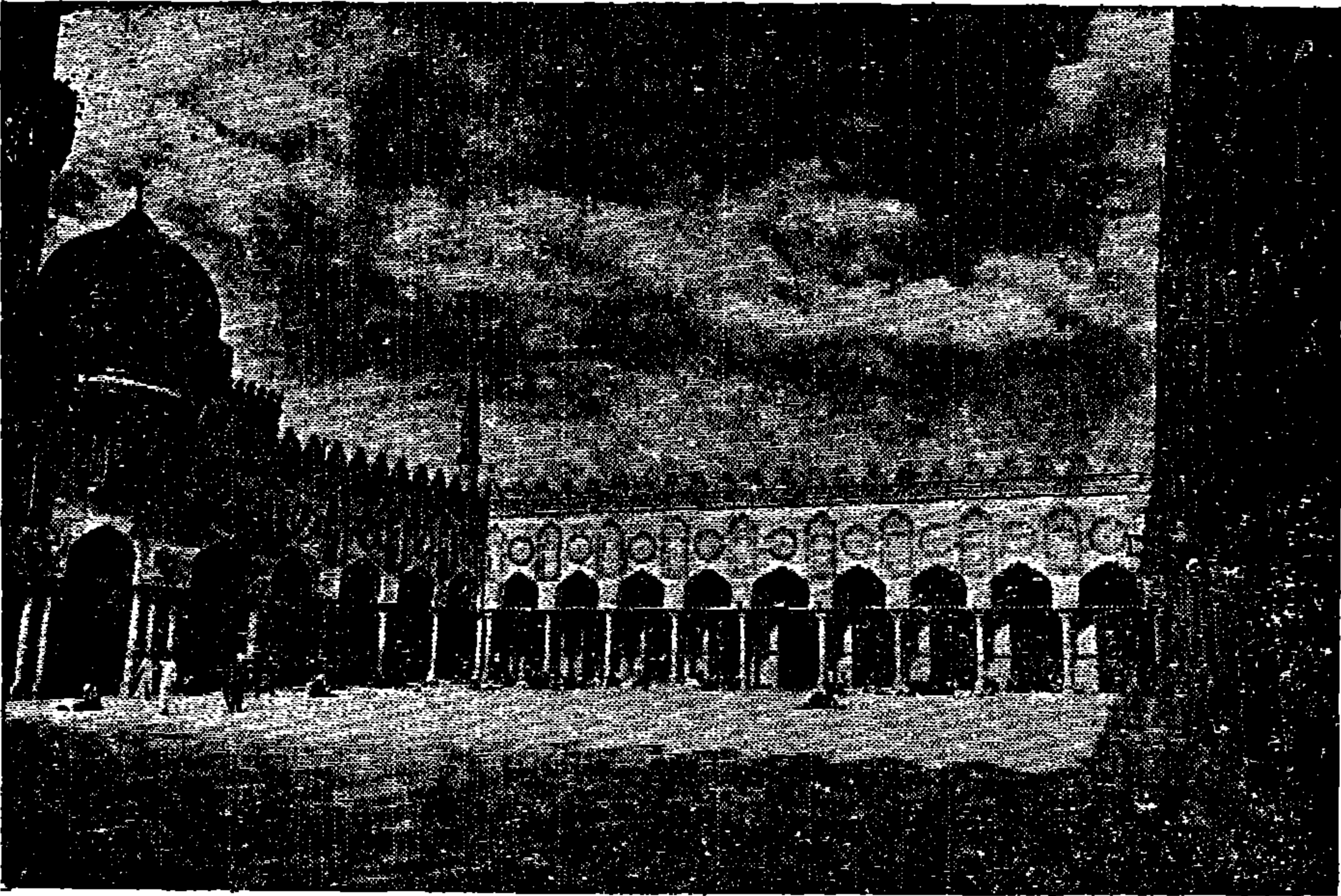
٥ — وأن أحد أبواب القصر الشرقى وهو باب الريح كان له ممر يبلغ اتساعه عشرة أذرع (خمسة أمتار تقريبا) ولكنه طويل وبالتالى كان مظلماً وهو يشبه سقيفه الكحلة بالمهدية وكان هذا الباب يحمل كتابة كوفية .

ويظهر أن الممرات الارضية كانت من الظواهر الشائعة فى القصور الاسلامية المبكرة فمثلا نجد الخليفة المعتضد فى بغداد يربط قصر الحسنى بقصر الثريا بممر ارضى له قبو طوله ميلان . وكان يمكنه عن طريقه أن يمر من قصر الى آخر دون أن يرى (انظر ياقوت ج ١ ص ٨٠٨ و ص ٩٢٤) .

ولم يختلف القصر الفاطمى عن غيره من هذه الناحية اذ اشتمل على عدة

ممرات أرضية طويلة كان الخليفة ينتقل بواسطتها فى القصر من قسم الى آخر وهو دائما ممتط بغلة او حمار (القلقشندي ج ٣ ص ٥٢٢ والمقرئزى ج ١ ص ٣٨٧) كما كان به ايضا منحدرات توصل الى القسم العلوى كما كانت الحال فى الاخضر .

وكان هناك ايضا ممر ارضى ما بين القصر الشرقى وقصر اللؤلؤة (بالقرب من باب القنطرة) اذ ذكر المقرئزى أن الأمر بأحكام الله والحافظ لدين الله والفائز كانوا من الخلفاء الفاطميين الذين توفوا بقصر اللؤلؤة وانهم حملوا الى القصر الكبير الشرقى عن طريق السراييب . (المقرئزى ج ١ ص ٤٦٩) . وقد ذكر المرحوم على بهجت ملاحظة فى طبعته لكتاب ابن الصيرفى « قانون ديوان الرسائل » مؤداها أن بعض سكان حارة بين السيارج عثر فى سنة ١٩٠٣



شكل ٨ - الجامع الأزهر - الصحن والرواق الشمالى - ٥٣٦١ هـ - ٩٧٢ م

على سرداب من هذه السراييب بينما كان يحفر بئرا فى منزله ثم يضيف : ولما دعيت لمشاهدته ونزلت فيه وجدته قبوا منخفضا عن أرض الحارة بنحو عشرة أمتار يتجه من الشرق الى الغرب وسلكت فيه قليلا فعرفت أنه السرداب الذى كان يؤدى بالسالك الى قنطرة اللؤلؤة التى كانت على حافة الخليج فى هذه الجبهة .

الجامع الأزهر (شكل ٦ - ٨ و ١٠٨ و ١٠٩) :

يتكلم المقرئ في خطته (ج ٢ ص ٢٧٣) عن الجامع الأزهر فيقول ما نصه :
« هذا الجامع أول مسجد أسس بالقاهرة والذي أنشأه القائد جوهري الكاتب الصقلي مولى الإمام أبو تميم محمد الخليفة أمير المؤمنين المعز لدين الله لما اختط القاهرة وشرع في بناء هذا الجامع في يوم السبت لست بقين من جمادى الأولى سنة تسع وخمسين وثلثمائة (٤ أبريل سنة ٩٧٠ ميلادية) وكمل بناؤه لتسع خلون من شهر رمضان سنة إحدى وستين وثلثمائة . . وقد كتب بدائرة القبة التي في الرواق الأول — وهي على يمين المحراب والمنبر — ما نصه بعد البسملة .

« مما أمر ببنائه . . المعز . . على يد عبده جوهري الكاتب الصقلي ، وذلك في سنة ستين وثلثمائة . . أول جمعة جمعت فيه في رمضان لسبع خلون من سنة إحدى وستين وثلثمائة (٢٢ يونيو سنة ٩٧٢ ميلادية) .

ويستشف من هذا النص أنه وجدت قبة على يمين المحراب في الركن الأيمن من رواق القبلة كما وجدت من غير شك قبة أخرى مماثلة في الركن الآخر على يسار المحراب على سبيل التماثل تماما كما هي الحال بجامع الحاكم .

وفي سنة ٣٨٧ هجرية (٩٨٨ — ٩٨٩ ميلادية) تحول الأزهر من مسجد جامع إلى جامعة هي أقدم جامعات العالم .

ويزعم البعض أن هذا التحول قد استدعى أحداث تغييرات معمارية في الجامع ولكنه لا أساس لمزاعم من هذا النوع . وذلك أنه قبل ظهور النظام المعماري الخاص بالمدرسة حيث كانت تدرس العلوم الدينية كان يفضل إعطاء هذه الدروس في بيت الصلاة (رواق القبلة) حيث كان يجلس كل شيخ إلى عمود من أعمدة المسجد ليواجه تلاميذه الجالسين له في هيئة حلقة . . وقد وصلنا وصف كامل لهذا المنظر في وفيات الأعيان لابن خلكان (ج ٢ ص ٥١٦ ج ٤ ص ٣٩٥ — ٣٩٦ طبعة دي سلين) .

وفي سنة ٧٠٩ هجرية (١٣٠٩ - ١٣١٠ ميلادية) انشئت المدرسة الطبرسية لصق الجانب الشمالي الغربي من واجهة الجامع إلى يمين الداخل وبذلك اختفى جزء من واجهة الأزهر الشمالية الغربية، وفي سنة ٧٣٤ هجرية (١٣٣٣ — ١٣٣٤ ميلادية) أنشأ الأمير أقبغا المدرسة الأقبغاوية لصق الحائط الشمالي الغربي إلى يسار الداخل وهكذا اختفى أيضا جزء آخر من واجهة الجامع الأزهر الرئيسية .

كيف كان التخطيط الاصلى للجامع الازهر ؟ :

تبلغ المساحة المعقدة الحالية للجامع الان ١٢٠ مترا طولا ومثلها عرضا ولكن اذا استبعدنا المدرسة الطيرسية والمدرسة الاقبغاوية وأعمال قايتباى المعمارية وأعمال الغورى وعبد الرحمن كتحدا والرواق العباسى وغيرها يتبقى لدينا جامع يبلغ طوله ٨٥ مترا وعرضه ٦٩ مترا وله مدخل فى وسط الجانب الشمالى الغربى ومدخلا الى اليمين وآخر الى اليسار قد فتحا بوسط الضلع الايمن واليسار بحيث يكونان فى مقابل منتصف جانبي الصحن . . ويتألف رواق القبلة من خمس بلاطات تسير يمينا ويسارا بموازاة حائط القبلة ويقطعها عندوسطها مجاز قاطع بحيث يصبح لدينا فى كل بائكة تسعة عقود تتجه يمينا واخرى مثلها تتجه يسارا وتعتمد عقود الجامع على أعمدة رخامية نقلت اليه من مبان قديمة وتستند البائكات عند نهاياتها ناحية الحائط على اكتاف .

ونظرا الى أن الاعمدة كانت قصيرة فان ارتفاع السقف بلغ فقط ٦ر٩٢ مترا فى حين زاد ارتفاعه فى المجاز القاطع فيما بعد بمقدار ١ر٦٦ متر وذلك ليتخذ هيئة منور للمجاز .

ومن الملاحظ أن الزخارف الجصية الجميلة من المراوح النخيلية الى اليمين واليسار فوق العقود. والزخارف الاخرى عند النهاية الشمالية للمجاز فوق عقد المدخل كلها زخارف اصلية وفى حالة جيدة من الحفظ ، وهى تشبه الزخارف الاخرى فى حشوتين عند النهاية اليمنى للحائط الخلفى .

الاروقة الجانبية :

فى ضوء ما نعرفه الان عن المساجد الجامعة الكبيرة بقرطبة والقىروان وتونس وغيرها من أنها لم تكن لها فى الاصل أروقة جانبية فى ثلاث جهات من الصحن فاننا لا نستطيع أن نجزم بأنه كان للجامع الازهر هو الاخر فى الاصل مثل هذه الاروقة .

ومن المؤكد أنه لم يكن للازهر عند انشائه رواق من الناحية الشمالية الغربية .

القصل الثانى

القاهرة فى ضوء أحيائها

- مقدمة
- مصر القديمة
- الجبال
- الحسينية والظواهر
- الأزيكينة وبيولاق

مقدمة

الدكتور حسن الباشا

أسست القاهرة على يد الفاطميين فى سنة ٩٦٩ م ثم اخذت تتسع على مر الزمن حتى شملت مدنا أخرى اسلامية مجاورة كانت كلها تقع جنوب القاهرة وكانت قد أسست كما سبق ان ذكرنا فيما بين دخول العرب مصر وبين تأسيس القاهرة أى فيما بين سنتى ٦٤٢ و ٩٦٠ م ونعنى بذلك الفسطاط التى أسسها عمرو بن العاص سنة ٦٤٢ والعسكر التى أسسها أبو عون سنة ٧٥٢ والقطائع التى أسسها أحمد بن طولون سنة ٨٧٠ م (شكل ٦ و ٧ و ٩) .

وعند تأسيس القاهرة كانت كل هذه المدن قد صارت مدينة واحدة متصلة العمران يطلق عليها اسم الفسطاط أحيانا واسم مصر أحيانا أخرى (شكل ١) .

وهكذا فان مدينة القاهرة الحالية تشمل بالاضافة الى القاهرة التى أسسها الفاطميون فى سنة ٩٦٩ م مدن الفسطاط والعسكر والقطائع فضلا عما اضيف اليها من اراض خارج أسوار القاهرة القديمة (شكل ٩) .

ومما يلفت النظر ان مدينة القاهرة كانت منذ تأسيسها مدينة ذات طابع حربي يسكنها الجند ومن ثم كانت اسمائها ترتبط بهذا المعنى الى حد ما فنجد اسم الفسطاط له صلة بمخيمات الجند واسم العسكر هو اسم الجند والقطائع يشير الى الاقسام التى اقطعها ابن طولون لجنده ٠٠ اما القاهرة فاسمها يرتبط بامل الجند فى قهر اعدائهم والانتصار عليهم ٠ ومما له دلالة ان اسمها كان فى أول الأمر « المنصورية » .

وقد صارت مدينة القاهرة مع الزمن تتكون من احياء لكل منها سماته الخاصة ٠ واقدم هذه الاحياء يقع فى الجنوب وحدثها فى الشمال وقد جاء ذلك من ان القاهرة كانت تنمو بصفة خاصة نحو الشمال ٠

ويمكن تحليل هذا الامتداد الشمالى : فمدينة القاهرة منذ البداية أى منذ تأسيس الفسطاط كانت محددة من جهة الشرق بتلال المقطم ومن جهة الغرب بنهر

النيل ، كما أنه لم يكن في جنوبها غير شريط ضيق من الأرض ينحصر بين التلال ومجرى نهر النيل ومن هنا نجد أن الامتداد نحو الشرق كان متعذرا بسبب تلال المقطم كما أنه لم يكن من الممكن الامتداد نحو الغرب إلا بمقدار ما كان يتركه مجرى نهر النيل من أرض نتيجة انحرافه نحو الغرب . ولقد انحرف فعلا نهر النيل نحو الغرب منذ عهد عمرو بن العاص حتى الآن بمقدار المسافة بين جامع عمرو الذي كان عند انشائه على شاطئ نهر النيل وبين مجراه الحالي أي حوالي خمسمائة متر ، وهو امتداد مساحته مرتبطة بمدى انحراف مجرى النيل . كما كان الامتداد نحو الجنوب سيقصر على شريط ضيق يمتد على طول نهر النيل ولا يسمح بتخطيط مدينة متسعة .

ولذا كان من الطبيعي أن تمتد القاهرة نحو الشمال حيث كانت الظروف الطبيعية ملائمة فالأرض رملية منبسطة تسمح بامتداد على اتساع .

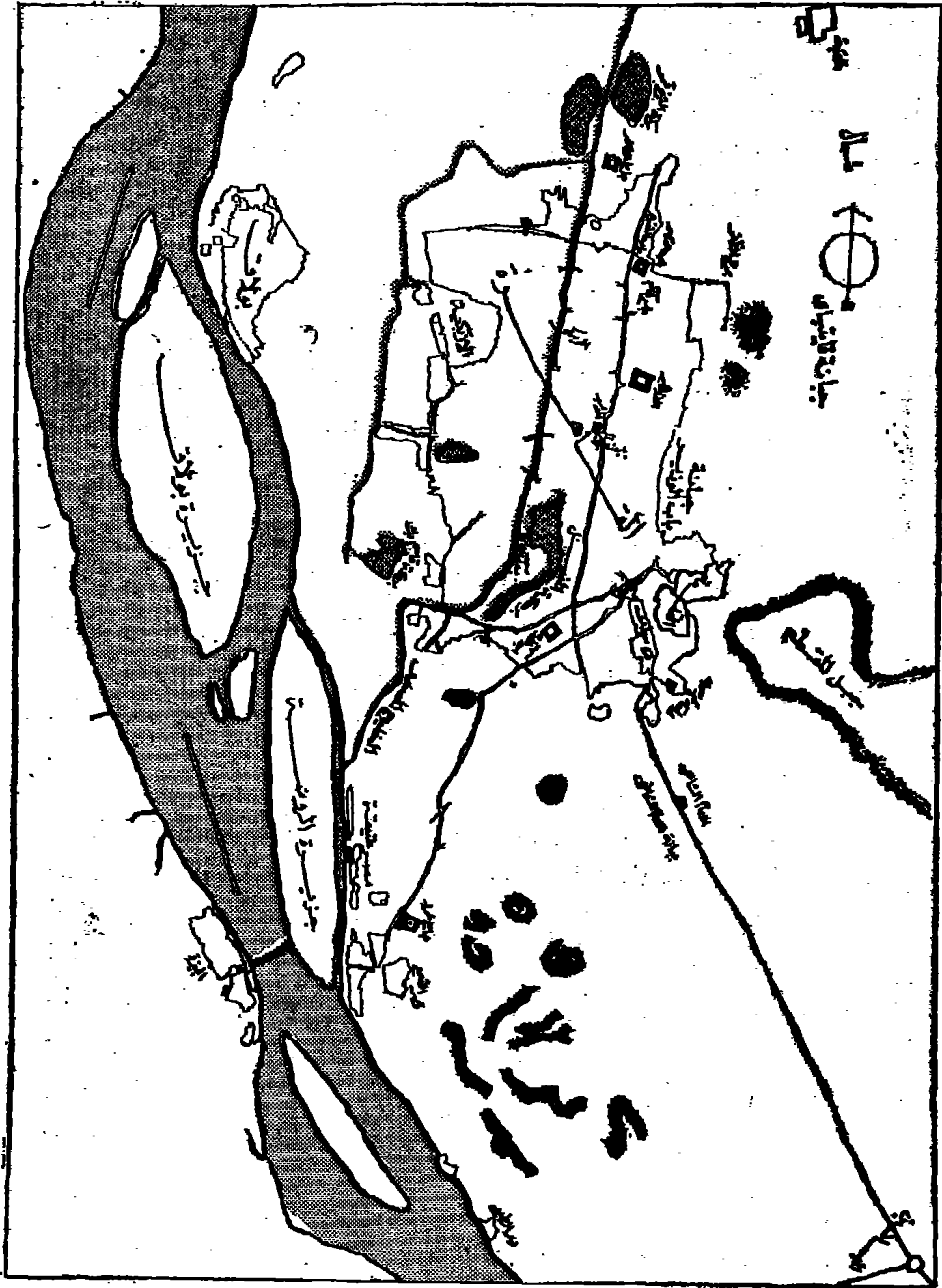
وربما وجدت أسباب أخرى ساعدت على هذا الاتجاه الشمالى منها أن موجات القادمين الذين أسسوا القاهرة جاءت من الشمال فكانوا يميلون إلى أن يكونوا أقرب إلى أصولهم الأولى التى قد يستمدون منها امداداتهم .

ومن جهة أخرى كانت الاخطار التى تتهدد مصر تأتي دائما من الشمال وينصب معظمها على سواحلها الشمالية فكان القاهرة كانت تمتد نحو الشمال حتى تلاحق هذه الاخطار وتصددها وكان شباب القاهرة كان يتقدم نحو الشمال حتى يكون درع القاهرة الواقى .

ومهما يكن من أمر فإن القاهرة كانت حين تمتد نحو الشمال تسير مع تيار النيل حيث الرحابة والخصوبة والاقتراب من البحر الأبيض المتوسط الذى كان ولا يزال من أهم مراكز النشاط .

ولذلك ليس من قبيل الصدف أن تكون أقدم أحياء القاهرة فى جنوبها وأحدثها فى الشمال ، ويتمثل قدمها فى أسمائها ففى حين نجد فى جنوب القاهرة حى مصر القديمة نجد فى شمالها مصر الجديدة .

ولا يزال كثير من أحياء القاهرة يحتفظ بسمات ومعالم أثرية وفنية ترمز إلى العصور التى نشأت فيها وإلى المجتمعات التى عاشتها : ففى مصر القديمة نجد جامع عمرو بن العاص الذى يرمز إلى فتح العرب لمصر وتأسيسهم للفسطاط التى صارت مركز امتداد للعروبة والاسلام فى شمال افريقيا نحو الشمال وإلى وسط افريقيا نحو الجنوب (شكل ٣ و ٩٩ - ١٠٢) .



شكل ٩ - خريطة مدينة القاهرة وضواحيها (عن الحملة الفرنسية وباسكال كوست
وأدثر روني)

وخلف جامع عمرو تقع اطلال الفسطاط نفسها تشهد بما جرى من أحداث على هذه المدينة التي ظلت مدينة مأهولة بالسكان عامرة بالنشاط والحياة تمثل جزءا مهما من عاصمة الديار المصرية الى نهاية الدولة الفاطمية حين لجأ شاور وزير العاضد الفاطمي الى احراقها فى سنة ١١٦٨ م حتى لا تقع فريسة سائغة فى يد الصليبيين الذين هاجموا مصر فى ذلك الوقت طمعا فى احتلالها والسيطرة عليها بعد أن ظهر ضعفها أثناء التنافس بين الوزيرين الفاطميين شاور وضرغام على السلطة واستعانة كل منهما بالقوى الاجنبية .

وكان من اثر حريق الفسطاط ان خربت هذه المدينة العظيمة وهجرها اهلها بل نزعوا احجار مبانيها ليبنوا بها مساكن جديدة بالقاهرة وهكذا صارت اطلالا اختفت تحت اكوام التراب ، كما اصبحت مباءة يلقي فيها سكان القاهرة بالمخلفات وانتقاض الهدم كما فكرنا فى فصل سابق .

على ان هذه الاطلال صارت من جهة أخرى — منذ ظهور العناية بالاثار الاسلامية — قبلة علماء الآثار وتجار العاديات القديمة يجرون فيها أعمال الحفر والتنقيب بحثا عن الآثار التى تحتويها فى باطنها سواء ما كان متخلفا من الحريق أو ما اشتملت عليه المخلفات والانتقاض التى كانت يلقي بها فيها منذ أن صارت بقعة خربة .

والى الشمال من الفسطاط حيث العسكر والقطائع نجد جامع ابن طولون يرمز الى الدولة العظيمة التى اسسها مشيده ابن طولون الذى كان اول من استقل بمصر عن الخلافة ويمثل الجامع بسعته من جهة طموح ابن طولون الذى اراد ان يجعل من مدينته عاصمة ولاية كبيرة لا تقف حدودها عند مصر بل تتسع حتى تشمل الشام بل وما ابعد من ذلك ومن جهة اخرى يمثل الجامع بطرازه الفنى وبتأثره بالاساليب الفنية العباسية ارتباط ابن طولون على الرغم من ذلك بمركز الخلافة العباسية واحساسه بالوحدة العربية وتماسك المجتمع الاسلامى (شكل ١٠٣ — ١٠٧) .

وبالاضافة الى جامع عمرو وابن طولون بقيت لنا معالم اخرى كثيرة ترمز كلها الى مراحل مختلفة من حياة القاهرة العظيمة مثل الازهر وقلعة صلاح الدين وخانقاه فرج بن برقوق وغيرها (شكل ٨ و ٥٥ و ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٥) .

والحق انه من الظواهر التي تتميز بها مدينة القاهرة انها تشتمل على احياء
يمثل كل منها بما فيه من معالم أثرية مراحل متميزة من تاريخ القاهرة • وانه لمن
المتيسر في بعض الاحيان ان نتصور في ضوء معالم هذه الاحياء وما بقى فيها
من تراث وآثار وحرف وأسماء ما كان عليه كل حي منها عند تأسيسه وكذلك
التطورات التي طرأت على مجتمعه نتيجة انتقال مراكز الثقل السياسي
والاجتماعي حسب تغير الظروف والعصور والدول •

مصر القديمة

الدكتور حسن الباشا

« بعد ان غرق « اوزيريس » صاحب عرش مصر بالقرب من منطقة مصر القديمة الحالية نشبت المعارك في نفس المنطقة بين ابنه «حورس» و عمه « ست » طمعا في ان يستأثر أحدهما بالعرش، وكانت المعارك بينهما من العنف بحيث اضطر « جب » رب الارض ووالد اوزيريس ان يتدخل للتوفيق بينهما ، فقسم مملكة اوزيريس الى قسمين : أحدهما شمال منطقة مصر القديمة ، والآخر جنوبها ، وجعل حورس ملكا على القسم الشمالى أى الوجه البحرى ، وجعل ست ملكا على القسم الجنوبى أى الصعيد . غير ان جب لم يلبث ان راجع نفسه من جديد فالغى حكمه الاول وأعلن حورس ملكا على الوجهين ، وتوجه بالتاجين في مدينة انب حج أى منف عند مصر القديمة .

أهمية مصر القديمة في وحدة مصر وحضارتها :

وصلتنا هذه الاسطورة مدونة على لوحة حجرية من الاسرة الخامسة والعشرين اصطلح على تسميتها « لوحة شباكا » وتعتبر الاسطورة صدى للاحداث التى صاحبت جمع الصعيد والوجه البحرى في دولة واحدة .

ويستشف من هذه الاسطورة أهمية الدور الذى لعبته منطقة مصر القديمة في أيام الوحدة المصرية .

ولقد ثبت ان منطقة مصر القديمة او بوجه عام منطقة جنوب القاهرة كانت من اقدم المواقع المصرية عمارا واستيطاناً : ففي حلوان كشفت الحفائر الاثرية عن حضارة نيوليتيه او مايسمى بحضارة العصر الحجري الجديد ، كما كشف شمالها في المعادى عن حضارة ثانية احدث منها استخدمت فيها ادوات من النحاس ، وكلتا الحضارتين ترجع الى عصر ما قبل التاريخ .

اطلال منف جنوب مصر القديمة :

وتمثلت بداية عصر الاسرات في مدينة منف او انب حج التى ورد ذكرها في لوحة شباكا السالفة الذكر والتى صارت عاصمة القطر المصرى بوجهيه طوال الدولة القديمة دولة بناء الاهرام حتى ان عصور هذه الدولة صارت تعرف باسم

عصور منف • وقد بقيت اطلالها المتآخرة الى اليوم فى قرية ميت رهينة جنوب مصر القديمة •

وعلى الرغم من انتقال مقر الحكومة بعد ذلك الى مدن اخرى فان منف كانت فى عصر الدولة الحديثة بصفة خاصة مركزا لقيادة الجيش والاسطول كما ظل موقعها يسيطر طوال العصر الفرعونى وماتلاه من عصور البطالسة والرومان على طرق القوافل القادمة من وديان الصحراء الشرقية .

مغارة فى مصر القديمة تحمى المسيح :

وكان لمنطقة مصر القديمة فى جنوب القاهرة دورها فى حياة المسيح والسيدة العذراء ولا يزال بمصر القديمة اثر يحكى قصة التجاء السيدة العذراء والمسيح الى مصر . ونعنى بذلك كنيسة « أبو سرجة » حيث يوجد فى أسفل الهيكل مغارة يقال أن السيدة مريم آوت اليها لتحوى السيد المسيح من انتقام هيرودس الذى كان قد ازمع على قتله كما جاء فى انجيل متى : « وبعد ما أنصرفوا اذا ملاك الرب قد ظهر ليوسف فى حلم قائلا : قم وخذ الصبى وامه واهرب الى مصر وكن هناك حتى اقول لك لان هيرودس مزمع ان يطلب الصبى ويهلكه » •

وتشهد الكنائس الكثيرة والاديرة التى انشئت فى هذه المنطقة بعد ذلك بمدى تكريم المسيحيين لهذه البقعة التى حمت السيد المسيح والسيدة العذراء من مؤامرات اليهود والرومان الوثنيين (شكل ١٠) .

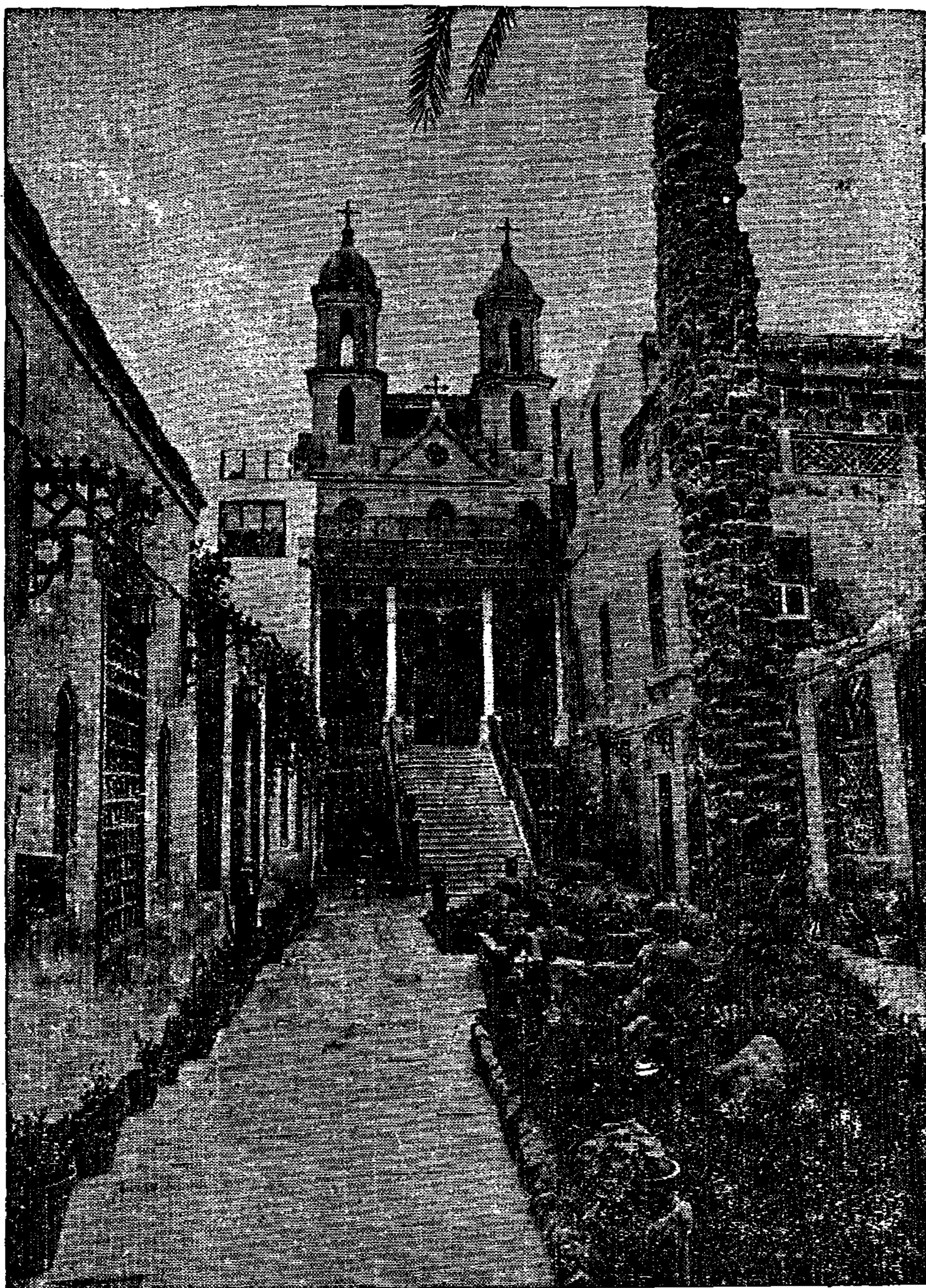
حصن بابليون يرمز الى طغيان الرومان :

وعلى مقربة من كنيسة « أبو سرجة » فى مصر القديمة توجد بعض ابراج حصن بابليون أو قصر الشمع الذى يمثل بدوره ما أصاب المصريين من محن على يد الرومان الذين شيدوه ويتضح من اسلوب بنائه انه شيد حسب الطراز البيزنطى : اذ يتألف البناء من خمسة مداмик من الحجر تتبادل مع ثلاثة مداмик من الطوب (شكل ٢) .

الكنائس تعلو ابراج الحصن :

ويعلو برجين من ابراجه الباقية كنيسة المعلقة وتعلو برجا ثالثا منه كنيسة مارجرجس كرمز لانتصار المسيحية على طغيان الرومان وجبروتهم (شكل ١٠)

وتروى اطلال هذا الحصن من جهة اخرى قصة دخول العرب مصر وفتح الحصن عنوة بقيادة عمرو بن العاص (شكل ٢) •



شكل ١٠ - الكنيسة المعلقة بمصر القديمة

مسجد يحكى تاريخ مصر العربية :

وفى جنوب حصن بابلليون وعلى بعد مائة متر تقريبا من حائطه الشمالى بنى عمرو بن العاص الجامع العتيق الذى كان أول مسجد يؤسس فى أفريقيا والذى لا يمثل فقط بداية مرحلة جديدة فى تاريخ مصر ولكنه يحكى ايضا — بما أجرى فيه من عمائر على مر السنين — تاريخ مصر العربية فى مختلف العصور (شكل ٣ و ٩٩ — ١٠٣) .

كما يرمز هذا الجامع — بما تم فيه من توسعات وما أضيف اليه من زيادات — الى ازدهار العروبة ونموها فى مصر : ذلك أنه ظل يضاف اليه — على مدى الزمن — زيادات حتى صارت مساحته تبلغ ستة عشر مثلا لمساحته حين تأسيسه فى عصر عمرو (شكل ٣ و ٩٩ و ١٠٢) .

وبقى جامع عمرو أو تاج الجوامع كما كان يسمى يشهد بما كان لحي مصر القديمة من مجد حين كانت الفسطاط التى أسسها عمرو حول مسجده عاصمة القطر المصرى ومركز ادارته ومقر ولايته (شكل ١) .

مراكز الثقل تنتقل نحو الشمال

وكما كان مركز الثقل الحضارى فى هذه المنطقة ينتقل نحو الشمال فى عصور ما قبل الاسلام حتى وصل بابلليون قبيل دخول العرب مصر فانه اخذ ينتقل ايضا بصفة عامة فى نفس الاتجاه بعد الفتح اذ نراه ينتقل من الفسطاط الى العسكر التى أسسها ابو عون فى سنة ١٣٥ هـ (٧٥٢ م) فى الجانب الشمالى من الفسطاط ثم الى القطائع التى أسسها ابن طولون فى سنة ٢٦٥ هـ (٨٧٠ م) فى الجانب الشمالى من العسكر واخيرا الى القاهرة التى أسسها جوهر الصقل فى سنة ٣٥٨ هـ (٩٦٩ م) اى ان العاصمة كانت تنمو دائما نحو الشمال كما سبق أن ذكرنا (شكل ١ و ٦ و ٧ و ٩) .

ويرجع هذا النمو الشمالى لعاصمة مصر فى الغالب الى ظروف طبيعية: اذ يلاحظ أن عاصمة القطر المصرى صعيده ودلتاه كانت أكثر مواقعها ملائمة لوظيفتها عند رأس الدلتا حتى تكون عند نقطة تفرع النيل وفى الموقع المناسب للاتصال مع الوجهين القبلى والبحرى ونظرا الى أن رأس الدلتا او نقطة تفرع النيل كانت تنتقل دائما نحو الشمال صارت العاصمة تمتد هى الاخرى فى نفس الاتجاه حتى تكون فى الموقع الطبيعى المناسب .

الخراب ينتشر فى الفسطاط :

ولقد كان من نتيجة انتقال النشاط السياسى والاجتماعى من الفسطاط الى القاهرة ان اخذ الخراب يصب تدريجيا فى اوصال الفسطاط ثم ازداد انتشارا فى

عهد بدر الجمالى حين أباح فى حوالى سنة ٤٦٤ هـ (١٠٧٢ م) استخدام أحجار مبانى الفسطاط فى تعمير بيوت القاهرة الفاطمية ثم تخربت مدينة الفسطاط تماما تقريبا فى عهد شاور حين امر باحراقها حتى لا يملكها الصليبيون ويتحصنوا بها كما ذكرنا فى فصل سابق .

ومنذ ذلك الوقت اخذ الفسطاط فى التدهور وازداد خرابه فى عهد الظاهر بيبرس حين « صرف الناس همتهم الى هدم ماخلا من اخطاطه والبناء بنقضه بساحل النيل بالفسطاط والقاهرة، وتزايد الهدم فيه واستمر . . حتى لم يبق من عمارته (فى أواخر عصر المماليك) الا ما بساحل النيل وما جاوره الى ما يلى الجامع العتيق ، ودثرت اكثر الخطط القديمة وعفا رسمها واضمحل ما بقى منها وتغيرت معالمه . . وصار ما خرب منه ودثر كيمانا كالجبال العظيمة » (القلقشندي : صبح الاعشى ج ٣ ص ٣٣٤) .

ابن سعيد يصف جامع عمرو :

ولقد كان خراب الفسطاط يتردد صداه فى جامع عمرو الذى انتابه الاهمال هو الآخر كما يتضح فى كتابة ابن سعيد الذى زاره فى أواخر الدولة الايوبية اذ يقول : « ثم دخلت اليه (أى الى جامع عمرو) فعاينت جامعا كبيرا قديم البناء غير مزخرف ولا محتفل فى حصره . . وابصرت العامة رجالا ونساء قد جعلوه معبرا بأوطئة اقدامهم يجوزون فيه من باب الى باب ليقرب عليهم الطريق . . والعنكبوت قد عظم نسجه فى السقوف والاركان والحيطان » .

هذا ولا تزال الكيمان التى اشار اليها القلقشندي منتشرة خلف جامع عمرو الى تلال المقطم تحكى ما جرى على الفسطاط او مصر « القديمة » من احداث وما انتابها من خراب ودمار .

جامع عظيم يرمز الى دولة عظيمة :

ولقد كانت أولى المناطق التى تعرضت للخراب منطقة القطائع ، اذ لم يبق حينئذ منها غير جامع ابن طولون الذى شيد على جبل يشكر فى سنة ٢٦٥ هـ (٨٣٩ م) . ولا يزال هذا الجامع باقيا حتى اليوم بحالته الاصلية تقريبا يرمز بسعته الكبيرة وموقعه المرتفع الى الدولة العظيمة التى اسسها مشيده ابن طولون الذى كان اول من استقل بمصر عن الخلافة العباسية والذى اراد ان يجعل من القطائع عاصمة دولة كبيرة لا تقف حدودها عند مصر بل تتسع حتى تشمل الشام بل وما هو أبعد من ذلك (شكل ١٠٣ — ١٠٧) .

ومن جهة اخرى يمثل جامع ابن طولون — بطرازه الفنى وتأثره بالاساليب الفنية العباسية — ارتباط ابن طولون على الرغم من ذلك بمركز الخلافة العباسية واحساسه بالوحدة العربية وتماسك المجتمع الاسلامى .

المكنوز في باطن الكيمان :

على أن كيمان القسطنطينية أو مصر القديمة صارت - منذ ظهور العناية بالآثار الإسلامية في بداية القرن العشرين - قبلة علماء الآثار وتجار التحف القديمة يقومون فيها بأعمال الحفر والتنقيب بحثا عن الآثار التي تحتويها في باطنها سواء ما كان متخلفا من الحريق من المباني والتحف أو ما اشتملت عليه المخلفات والانقاض التي كان يلقي بها هناك سكان القاهرة منذ أن صارت بقعة خربة .

ولذا فإن ما تكشفه حفائر القسطنطينية أو مصر القديمة اليوم يمثل جانبا من حضارة مصر العربية منذ تأسيسها إلى العصر الحديث .

غير أنه في السنين الأخيرة قد أخذت تظهر في حي مصر القديمة وبجنوب القاهرة بصفة عامة معالم حديثة تحكي نهضة مصر في عهد الثورة مثل مصانع حلوان الضخمة وعمارات المعادي وكورنيش النيل وطريق صلاح سالم والمساكن الشعبية وغيرها .

الجمالية

الدكتور عبد الرحمن فهمي

يتمتع حي الجمالية بشهرة عالمية فهو مجمع تراث القاهرة القديم والحديث منذ تأسيس المعز لقاهرته ، ففيه الازهر وجامع الحاكم والجامع الأقمر (شكل ١١) والمشهد الحسيني ، وفيه أسوار القاهرة وبواباتها وفيه بقايا المدارس الايوبية فضلا عن مساجد المماليك ومدارسهم وفيه كذلك خان الخليلي والمصاغة والنحاسين .

ويقال في تسمية هذا الحي بالجمالية انه ينسب الى بدر الجمالي وزير المستنصر الفاطمي بينما يذهب رأى آخر الى ان الحي لم يعرف بهذا الاسم الا نسبة للامير جمال الدين محمود الاستادار في عهد المماليك الجراكسة بعد ان انشأ في الحي مدرسة سنة ٨١١ هـ (١٤٠٩ م) كانت من اعظم مدارس القاهرة ثم غلبت التسمية على المنطقة المحيطة بالمدرسة .

ويشغل حي الجمالية حوالى ٢٥٠ فى المائة من المساحة الكلية للقاهرة الحالية يحده من الشرق جبل المقطم ومن الشمال حي الوايلي والظاهر ومن الغرب حيا باب الشعرية والموسكى ، ومن الجنوب حي الحرب الاحمر .

ويضم حي الجمالية نحو من ثمانية عشرة شياخة اهمها شياخة الجمالية وبرقوق وقايتباى والكردى والبير قدار والمنصورية والدراسة والعطوف وقصر الشوق والمشهد الحسينى والخواص وباب الفتوح وخان الخليلي والخرنفش وبين الصورين .

غير ان الملاحظ ان هذه الشياخات ليست اكثر من امتداد لقاهرة المعز التى شغلت منذ تأسيسها الجزء الرئيسى من هذا الحي الذى تطور امتداده عبر التاريخ الفاطمي والايوبى حتى ضمته مع غيره أسوار صلاح الدين .
وسنقضى مع هذا الحي لحظات تمتد بسرعة اقصاها من نشأة القاهرة الفاطمية الى عصر الايوبيين .

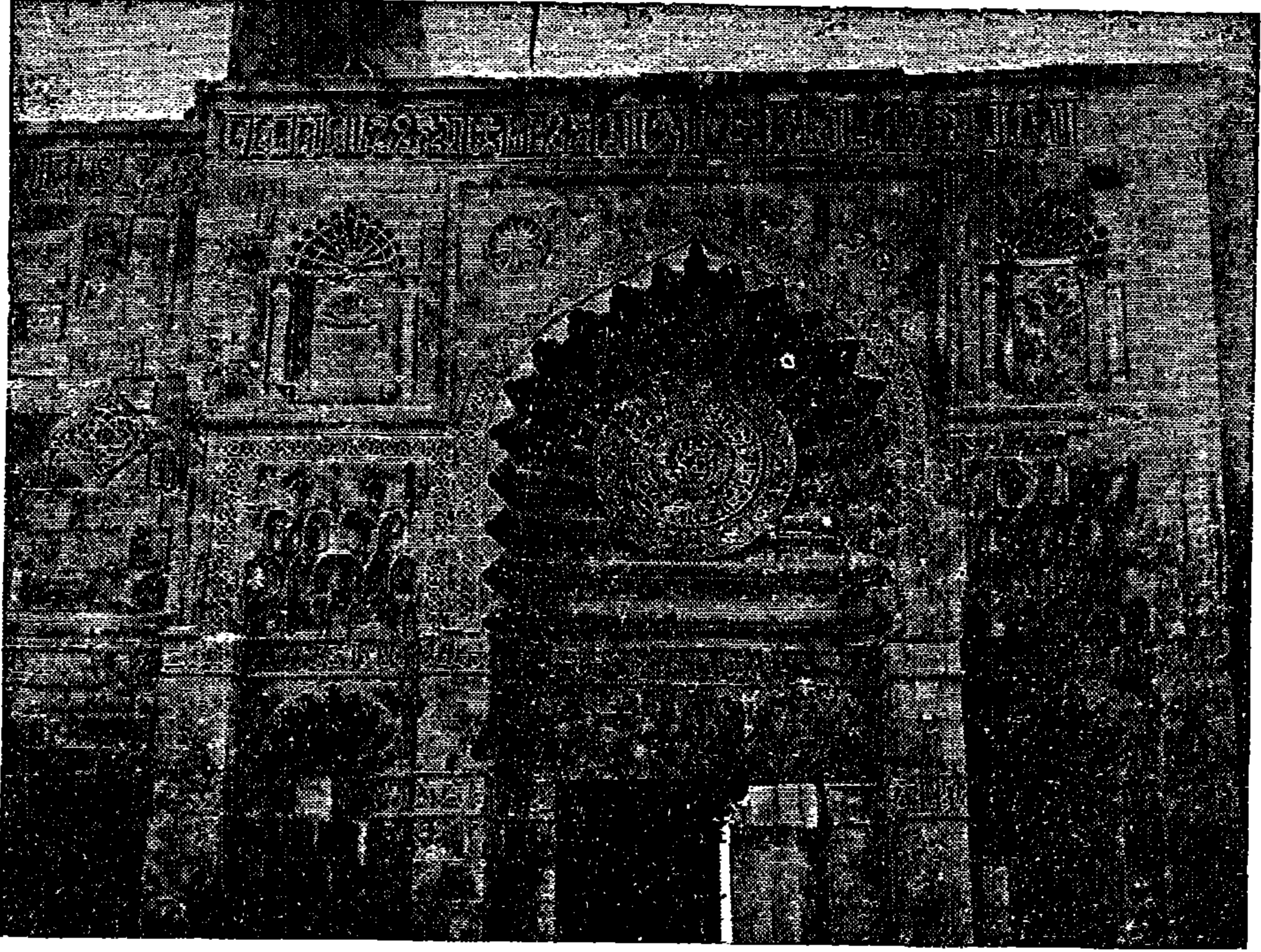
ففى يوم الثلاثاء السابع من شهر رمضان سنة ٣٦٢ هـ (٩٧٣ م) دخل الخليفة المعز لدين الله قاهرته التى أسسها له جوهر ، على رأس افراد أسرته دون أن يشق طريقه الى القسطنطينية التى كانت قد تهيأت لاستقباله ، وقصد توا الى

القصر الشرقى الكبير وكان ذلك ايدانا بازدهار عاصمته الجديدة التى اضحت بعد قدوم المعز دار خلافة لاول مرة فى تاريخ مصر تقف على قدم المساواة مع بغداد قصر الخلافة العباسية فى العراق ومع قرطبة مقر الخلافة الأموية فى الاندلس ، اما ذلك القصر الذى اقام فيه المعز فقد بلغت مساحته سبعين فداناً من جملة مساحة القاهرة التى بلغت ٣٤٠ فدان ويذكر ميجيون انه كان لهذا القصر اربعة آلاف حجرة .

وبعد استقرار المعز كلف جوهر ببناء مقبرة لدفن اجداده الذين كان قد استحضر جثثهم معه فى توابيت خاصة فاختر جوهر داخل القاهرة مكاناً لهذا الغرض اسماه « قرية الزعفران » فى موضع خان الخليلى حالياً واخذ المعز يتجول فى القاهرة ليكشف اخطاها وحاراتها ودروبها التى سكنتها فرقة العسكرية ولكنه ما لبث ان عتب على جوهر لانه لم يؤسس القاهرة بالقرب من النيل وقد اورد المقرئى ذلك العتاب فى عبارة مشهورة « يا جوهر فأتك عمارتها هنا » يريد منطقة المقس وهى تعنى منطقة باب الحديد وميدان رمسيس الحالية حتى بولاق .

والحق ان جوهر لم يقصد من انشاء القاهرة اول الامر ان تكون أكثر من مدينة ملكية محصنة ، ولم يكن فى حسبان ان القاهرة المعز تلك المدينة الناشئة ستصبح عاصمة العالم الاسلامى وقبلة العرب فى الشرق والغرب .

وقد أشار المقرئى الى اتساع هذه المدينة الفاطمية فلم تعد قاصرة على هذه الاحياء الممتدة بالدراسة والجمالية وبين السورين والصاغة والنحاسين وذلك بسبب ما حدثت من العمائر فيما وراء اسوارها « فصار يقال لداخل السور « القاهرة » ولما خرج من السور « ظاهر القاهرة » وكان اهم ما فى داخل السور من عمائر القصر الشرقى الكبير والقصر الغربى وقد أفرد المقرئى فى خطه نحو مائتى صفحة لوصف هذين القصرين العجيبين وقد تمت اخطا القاهرة وحاراتها التى سكنتها القوات العسكرية واشتهر من هذه الحارات حارة الروم وحارة برجوان وحارة زويلة وحارة الجودرية نسبة الى جودر خادم عبيد الله المهدي وحارة الامراء - بالقرب من باب الزهومة احد ابواب القصر الشرقى الكبير وحارة الديلم الذين اتوا من الشام وهم فرق من البويهيين وحارة الباطلية نسبة الى جماعة المعز الذين لم يعطهم نصيبهم من الغنائم فقالوا عبارتهم المشهورة « رحنا نحن فى الباطل » فسموا الباطلية وهى تلك الحارة التى لا زالت تعرف بهذا الاسم فى الجهة الغربية من الجامع الازهر وحارة الكافورى نسبة الى بستان كافور وحارة قائد القواد وهو لقب الحسين بن جوهر وتعرف هذه الحارة بحى الجمالية اليوم بحارة « درب الشوك » وحارة العطوف نسبة الى احد خدام القصر الفاطمى وهى بالقرب من باب وحارة الوزيرية نسبة



شكل ١١ - الجامع الاقمر - الواجهة - ٥١٩ هـ - ١١٢٥ م

الى الوزير يعقوب بن كلس وحارة المحمودية نسبة الى طائفة قدمت القاهرة فى عهد العزيز . ويشق حارات القاهرة شارع رئيسى انشاء جوهر فيما بين باب زويله جنوبا وباب الفتوح شمالا وهو الشارع الذى اطلق عليه فيما بعد شارع بين القصرين بعد بناء العزيز للقصر الغربى الصغير ويعرف هذا الشارع اليوم باسم شارع المعز لدين الله . واستمر عمران القاهرة فى ازدياد داخل اسوارها فاقامت فيها المباني الفخمة والاسواق الكبيرة والدكاكين التجارية المتعددة التى كانت ملكا خاصا للخليفة ويتراوح ايجارها بين دينارين وعشرة دنائير فى الشهر . ومن المفهوم أن هذا العمران قد ازدادت فرصته بعد ان بنى بدر الجمالى اسواره الحجرية سنة ٤٨٠ هـ (١٠٨٧ م) وأضاف لمساحة القاهرة ستين فدانا أخرى ضمها أسواره الجديدة (شكل ٦٠٧) .

واذا كان قد فات جوهر ماأشار به المعز من اختيار موقع القاهرة على النيل فان الخلفاء الفاطميين لم تفتهم الوان الجمال فى أطراف القاهرة بين ضلع السور الغربى وشاطئ الخليج وشاطئ النيل حيث كانت الخضرة والماء فانشأوا المناظر التى يجلس فيها الخلفاء والحدائق التى يقضون فيها اوقاتهم

السعيدة او يستعرضون فيها عساكرهم ، وكان للانتفاع بتلك المنطقة اثر كبير فى تعمير القاهرة خارج اسوارها الحجرية وقد اشار المقرئى الى هذا الاتساع فى قوله «توسع الناس فى العمارة بظاهر القاهرة ، وبنوا خارج باب زويلة حتى اتصلت العمائر بمدينة فسطاط مصر وبنوا خارج باب الفتوح وباب النصر الى ان انتهت العمائر الى الريدانية (العباسية) وبنوا خارج باب القنطرة الى حيث الموضع الذى يقال له بولاق حيث شاطئ النيل ، وبنوا خارج باب البرقية والباب المحروق الى سفح الجبل بطول السور فصار حينئذ العامر بالسكنى على قسمين احدهما يقال له القاهرة والاخر يقال له مصر . (مقرئى خطط ج ١ ص ٣٥٨) .

والحق ان القاهرة منذ عصر المستنصر لم تعد قاصرة على القاهرة المعز وأسوارها بل تطورت أحياء القاهرة فيما وراء أسوار بدر الجمالى وأبوابها الحجرية الى أن كان عهد الخليفة الامر باحكام الله فنادى وزيره محمد بن فائق المعروف بالمأمون ابن البطائحي بتعمير الخرائب والفضاء الذى يقع بين باب زويلة والسيدة نفيسة فنودى لمدة ثلاثة أيام بالقاهرة ومصر بأن «من كان له دار فى الخراب أو مكان فليعمره ومن عجز عن عمارته يبيعه أو يؤجره من غير نقل شيء من انقاضه ومن تأخر بعد ذلك فلا حق له فى شيء منه ولا حكر يلزمه » . وقد علق المقرئى على الاثر الطبوغرافى الذى حل بالقاهرة بعد ذلك النداء بقوله : « فلما نادى الوزير المأمون عمر الناس ما كان من ذلك مما يلى القاهرة من جهة المشهد النفيسى الى ظاهرة باب زويلة . ولم يبق من العسكر ما هو عامر سوى جبل يشكر الذى عليه جامع ابن طولون (مقرئى خطط ج ١ ص ٣٠٥) .

وهكذا عمرت الخرائب فى جنوب القاهرة على حساب مدينة العسكر التى مهدت أرضها وأصبحت فضاء بين السيدة نفيسة وجامع أبى السعود الآن بالقرب من ميدان زين العابدين وكان جامع الصالح طلائع جنوب القاهرة خارج باب زويلة هو آخر واجمل جامع انشئ فى القاهرة الفاطمية الى أن تولى صلاح الدين الوزارة للعاقد الفاطمى (شكل ١١٠) .

وفى ضوء هذه الحقائق يمكن القول بأن أحياء القاهرة وخاصة فى الشمالية والغورية وحى السيدة زينب الحالى وباب الحديد اى خارج الاسوار الشمالية والجنوبية . فى أواخر العصر الفاطمى وقبيل العصر الايوبى كانت زاهرة عامرة وقد طفى هذا العمران على الفسطاط والعسكر والقطائع . وحق لعمارة اليمنى شاعر البلاط الفاطمى ان يشيد بعظمة القاهرة ودورها فى قصيدته للصالح طلائع وزير الخليفة الفائز والتي يقول فيها :

أنشأت فيها للعيون بدائعا
فمن الرخام : مسيرا ومسهما
قد كان منظرهما بهيا رائعا
وسقيت من ذوب النضار سقوفها
البستها بيض الشعور وحرها
لم يبق نوع صامت أو ناطق
فيها حدائق لم تجدها ديمة
وبها زرافات كان رقابها

دقت فأذهل حسنها من أبصرا
ومنمنا ومدرهما ومدنرا
فجعلتها بالوشى أبهى منظرا
حتى يكاد نضارها أن يقطرا
فأنت كزهر الورد أبيض أحمر
الا غدا فيه الجميع مصورا
كلا ولا نبتت على وجهه الثرى
في الطول ألوية تؤم العسكرا

وما أن تولى صلاح الدين ملك مصر حتى صمم على أن يجمع بين القاهرة المعزية وما بقى من الفسطاط بسور واحد أى أنه جمع بين الجمالية والدراسة والغورية وحى السيدة زينب والحلمية وحى زين العابدين ومصر القديمة وبولاق ومن ثم انتعشت حركة العمران من جديد فى الفسطاط وسمح صلاح الدين للمصريين بسكنى الفسطاط والعسكر والقطائع والقاهرة جميعا فأصبحت كلها مدينة واحدة هى القاهرة التى يضمها سور صلاح الدين من حدود باب الفتوح وباب النصر شمالا الى حدود الفسطاط الجنوبية حيث منطقة الرصد أو اسطبل عنتر الان . ومن حدود القلعة المشرفة على المدينة من فوق جبل المقطم شرق القاهرة الى أرض المقسى على شاطئ النيل غربا وقد ضم سور صلاح الدين الحجرى بأبراجه الحصينة قاهرة الأيوبيين بما فيها من بساتين وقصور ودور ورباع وفنادق وقياسر وحمامات وأزقة وجوامع ومدارس وصفها عبد اللطيف البغدادى وياقوت الحموى فى خاتمة القرن السادس الهجرى (١٢ م) فيذكر ياقوت فى معجمه « أن القاهرة أطيب وأجمل مدينة رأيتها » .

والواقع أن قاهرة الأيوبيين بما أضيف اليها من أحياء وبما أقيم فيها من تحصينات حربية وعمارة مدنية ودينية قد دخلت فى دور حضارى جديد منذ عهد صلاح الدين الذى سيطر على جانب كبير من الشرق العربى وكفى أن نشير هنا الى تلك المنشآت المعمارية التى عرفتها القاهرة الايوبية لأول مرة كالخانقوات التى بدأها صلاح الدين بالخانقاة الصلاحية فى مكان الدار الفاطمية التى كانت تسمى بدار سعيد السعداء بالجمالية وقد خصص صلاح الدين هذه الخانقاه للفقراء الصوفية القادمين من الخارج ووقفها عليهم وقد اعتاد أهل القاهرة أن يجتمعوا يوم الجمعة ليشاهدوا صوفية الخانقاة الصلاحية عندما يتوجهون منها الى صلاة الجمعة بجامع الحاكم كيما تحصل لهم البركة والخير بمشاهدتهم والتمتع برؤية هؤلاء الصوفية فى هيئتهم الرائعة فى ذلك اليوم الذى يخرج فيه شيخ الخانقاه وبين يديه خدام الربعة الشريفة وقد حملت الربعة على رأس كبيرهم والصوفية مشاة فى سكون الى باب جامع الحاكم . كما شهدت القاهرة

الايوبية قيام المدارس كمعاهد علمية صممت عمارتها لهذا الغرض كالمدرسة الناصرية بجوار جامع عمرو بحى مصر القديمة للمذهب الشافعى والمدرسة القمحية للمذهب المالكى ويحدد «بيدرسون» عدد هذه المدارس الايوبية التى عمرت بها القاهرة الايوبيين بثلاث عشرة مدرسة ولعل ابقى هذه المدارس بحى الجمالية بشارع المعز لدين الله حاليا بقايا المدرسة التى بناها الصالح نجم الدين وخصصها لتدريس المذاهب الاربعة (شكل ٤٩) .

ويجب ان نشير الى ان تحصينات الايوبيين للقاهرة التى عملت على امتداد السور الشمالى لها الى النيل كان له اكبر الاثر فى تعمير الفضاء الواقع غرب الجمالية بين الخليج والنيل بعد ان اصبحت فى مأمن من الغارات فنمت القاهرة فى هذا الاتجاه الغربى حتى اصبحت لها ضواحي غربية منذ ذلك العصر فى الزمالك الحالية وجزيرة الروضة التى كانت احدى ملحقات الفسطاط الطبيعية بها البساتين والحدائق الجميلة وكان يربطها بالفسطاط جسران من المراكب وقد اهتم الايوبيون بالروضة اهتماما كبيرا وخاصة بعد ان دخلت الروضة فى حوزة ابن اخ صلاح الدين ثم ما لبث الصالح نجم الدين ايوب ان بنى بها قلعته ووكّل حراستها الى ممالিকে من البحرية ٦٣٨هـ — ١٢٤٠م. وعرفت بقلعة المقياس او قلعة الروضة او قلعة الجزيرة وكان لهذه القلعة ستين برجاً وأنشأ الصالح بقلعته مسجداً وغرس بداخلها أنواعاً شتى من الأشجار وشحنها بأنواع السلاح وآلات الحرب وشغلت هذه القلعة من أرض الروضة خمسة وستين فدانا وانتقل الملك الصالح نجم الدين من قلعة الجبل الى هذه القلعة وسكنها مع مماليكه البحرية وهكذا ظلت جزيرة الروضة من أهم ضواحي وملحقات القاهرة الايوبية الى ان تولى السلطان الملك المعز ابيك فهدم القلعة الصالحية ودمر ما بالروضة من عمران ولم يبق لنا من هذا العمران اليوم الا اسم « الملك الصالح » نجم الدين أطلق على ذلك الكوبرى الذى يصل الفسطاط بالروضة . كما أطلق على احدى محطات المترو المقابلة .

وغاية القول ان القاهرة الايوبيين لم تعد هى تلك المدينة الملكية التى أنشأها جوهر بحى الجمالية الحالى لتكون ضاحية ملكية « على مثال القطائع وفرساي وبوتستدام » بل كانت القاهرة عظيمة متسعة شملت القاهرة المعز والقطائع والعسكر والفسطاط والروضة وبولاقي فهى اقرب الى طيوغرافية القاهرة اليوم فى حى الجمالية وحى الدرب الاحمر وحى الخليفة وحى مصر القديمة والروضة وبولاقي والزمالك واصبحت القاهرة الايوبيين على يد صلاح الدين عاصمة للديار المصرية كلها يسكنها الخاصة والعامة شعبا وحكومة .

حى الحسينية والظاهر

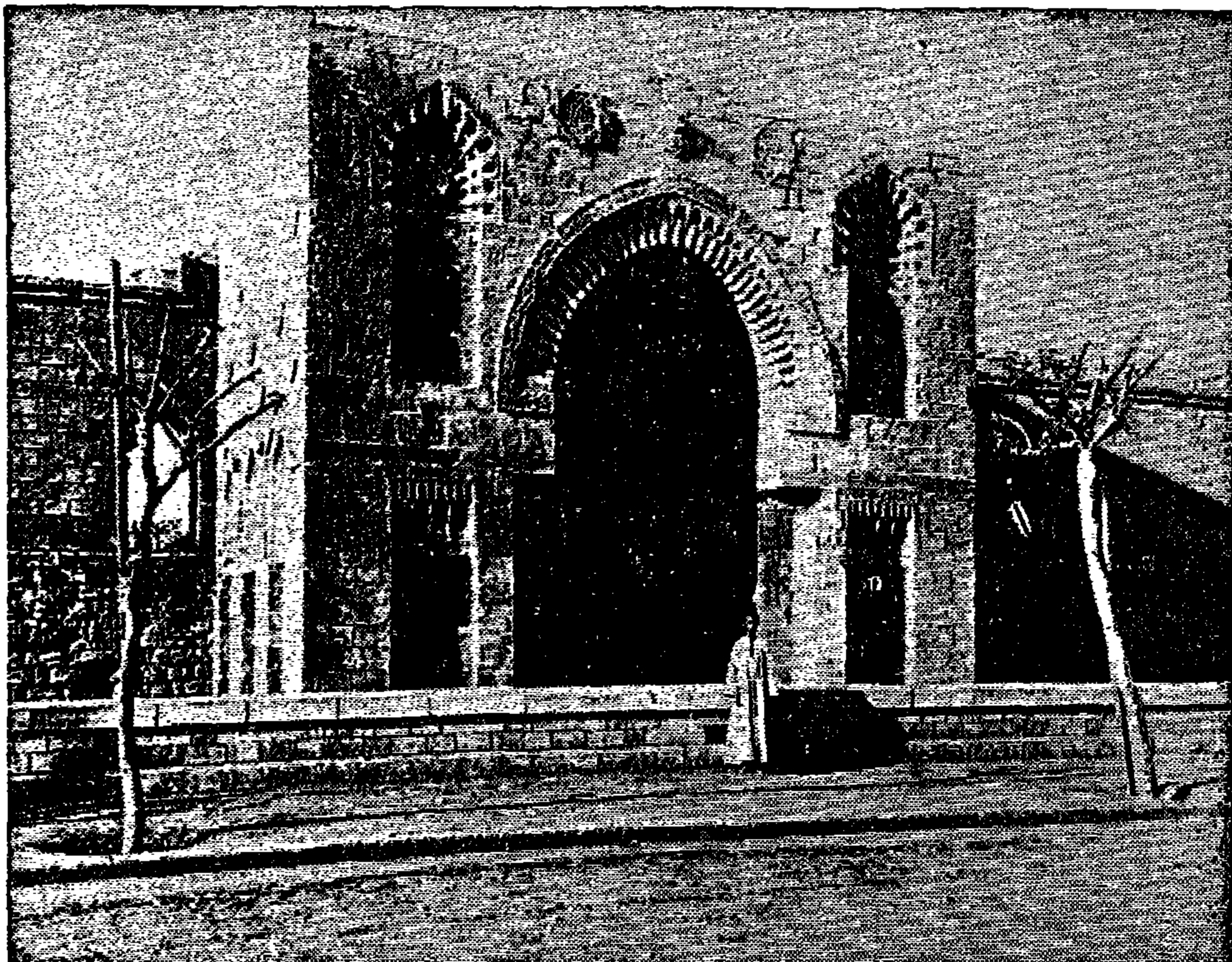
عبد الرؤوف على يوسف

ازداد نمو القاهرة واطرد عمرانها فى عصر المماليك (١٢٥٠ — ١٥١٧) وخرجت من أسوارها التى حددت داخلها فى عصر الفاطميين والايوبيين فلم تعد مدينة القصور الفاطمية أو العاصمة الايوبية التى يحيط بها سور صلاح الدين مع القسطنطين والعسكر والقطائع . وقد امتدت القاهرة فى اتجاهاتها الاربعة وبامتدادها بدأت تولد وتتكون أحيائها التى مازال كثير منها يحمل أسماء قديمة ترجع الى هذا العصر .

فى الشمال اتسع العمران خارج باب الفتوح حيث كانت « حارة الحسينية » التى عمرتها طائفة من الجند عرفت بهذا الاسم فى العصر الفاطمى وامتد العمران حتى شمل ما يعرف بمنطقة الظاهر التى سميت بهذا الاسم لتعمير السلطان الظاهر بيبرس جامعه الكبير بها . وكذلك عمرت « أرض الطبالة » التى سميت باسم المغنية الفاطمية (نسب) وذلك بعد حفر الخليج الناصرى الذى شقه السلطان الناصر محمد بن قلاوون وكان يخترق هذه الأرض ، وتشمل أرض الطبالة اليوم منطقة محطة كوبرى الليمون والفجالة وبركة الرطلى وماحولها بمنطقة الظاهر . وصارت من أجمل متزهات القاهرة ، وعمرت على الخليج الناصرى عند التقائه بالخليج الكبير (المصرى) قنطرة سميت بقنطرة الحاجب نسبة الى بكتمر الحاجب أحد امراء الناصر محمد بن قلاوون ، وكان الناس يعبرون عليها فى الطريق الى منية السرج أو منية الامراء فى الشمال . كذلك تحولت منطقة المقابر الفاطمية خارج باب النصر الى منطقة سكنية بعد أن شيد الامير (الملك) الجوكندار جامعه بهذا المكان وبنى دارا وحماما (سنة ٧٣٢ هـ) وكذلك فعل غيره من الامراء وعمرت هذه المنطقة حتى صار بها سبعة أسواق جلييلة كما يذكر المقرئى يتألف كل منها من عدة حوانيت .

كما اتصل العمران من باب النصر الى منطقة الريدانية وامتدت اليها شرقا عمارة حى الحسينية كذلك اتسع العمران فى ضواحي القاهرة الشمالية كحى القبة الذى نشأ حول القبة التى أنشأها الامير يشبك من مهدى (٨٨٢ هـ — ١٤٧٧ م) ومنية مطر التى أصبح يطلق عليها فى العصر المملوكى اسم

المطرية ، والخانكة التي حرف اسمها عن خانقاه أنشأها السلطان الناصر محمد
لتعبد الصوفية قرب بلدة سرياقوس (٧٢٥ هـ - ١٣٢٥ م) .



شكل ١٢ - جامع السلطان الظاهر بيبرس - المدخل الرئيسي ٦٦٧ هـ - ١٢٦٩ م
(عن كريستول)

وعن حى الحسينية نشأته وامتداده يقول المقرئى فى خطفه « أعلم أن
الحسينية شقتان : احدهما ما خرج عن باب الفتوح وطولها من خارج باب
الفتوح الى قرية الخندق (ضاحية الدمرداش) وهذه الشقة هى التى كانت
مساكن للجند فى أيام الخلفاء الفاطميين ، والشقة الاخرى ما خرج من باب
النصر وامتد فى الطول الى الريدانية ، وهذه الشقة لم يكن بها فى أيام الخلفاء
الفاطميين سوى مصلى العيد تجاه باب النصر ، وما بين المصلى الى الريدانية
قضاء لا بناء فيه وكانت القوافل اذا برزت تريد الحج تنزل هناك ، ثم صارت
هذه المنطقة مقابر أنشئت حول قبر بدر الجمالى الذى أقامه خارج باب النصر
واستمر ذلك الى ما بعد سنة سبعمئة هجرية .

ويصف المقرئى ازدياد العمران وازدهاره بالحسينية فيقول : « ولم تعمر
هذه الشقة الا فى الدولة التركية (الملوكية) لاسيما لما تغلب التتر على ممالك
الشرق والعراق وجفل (هاجر) الناس الى مصر فنزلوا بهذه الشقة والشقة

الآخري ، وعمروا بها المساكن ونزل بها أيضا أمراء الدولة فصارت من أعظم
عمائر مصر والقاهرة واتخذ الأمراء بها - من بحريها فيما بين الريدانية إلى
الخنق - مناخات الجمال واسطبلات الخيل ، ومن ورائها الأسواق والمساكن
العظيمة في الكثرة ، وصار أهلها يوصفون بالحسن خصوصا لما قدمت
الأويراتية وهي جماعة من المغول خالفت غازان ملك المغول في إيران ولجأت إلى
مصر في عصر السلطان المملوكي زين الدين كتبغا (سنة ٧٩٥ هـ) فأنعم على
رئيسهم وأمرائهم وأنزلهم بالحسينية ثم جاء السلطان لاجين فقبض في سلطنته
على رئيسهم وجماعة من أمرائهم فسجنهم بالاسكندرية ثم قتلهم ، وفرق جميع
الأويراتية على الأمراء فجعلوهم من جنودهم . ويقول المقرئ : « فصار أهل
الحسينية لذلك يوصفون بالحسن وأدركنا من ذلك طرفا جيدا وكان للناس هي
زواج نسائهم رغبة وما برحوا (أهل الحسينية) يوصفون بالشجاعة ويعانون
لباس الفتوة وحمل السلاح ويؤثر عنهم حكايات كثيرة وأخبار جملة ، »

وعن ازدهار العمران في الحسينية في العصر السابق على
المقرئ (١٣٦٤ - ١٤٤١ م) نجده ينقل عن بعض شيوخ عصره فيقول : « أنه
يعرف الحسينية عامرة بالأسواق والدور . وسائر شوارعها كاظمة بازدهام
الناس من الباعة والمارة وأرباب المعاش وأصحاب اللهو والملاعب فيما بين
الريدانية - محطة المحمل يوم خروج الحاج من القاهرة - وإلى باب الفتوح ،
لاستطيع الإنسان أن يمر في هذا الشارع الطويل العريض ، طول هذه المسافة
الكبيرة إلا بمشقة من الزحام . . كما كنا نعرف شارع بين القصرين فيما
أدركنا ، »

وقد ساعد على ازدهار حي الحسينية بناء السلطان الظاهر بيبرس عدة
منشآت معمارية به من أهمها مسجده الكبير الذي لا يزال يحمل اسمه حتى الآن
وقد بدأ في إنشائه ٦٦٥ هـ (١٢٦٦ م) على جزء من ميدانه وجعل بقية الميدان
وقفا على المسجد ، وطلب أن يكون على محرابه قبة تحاكي قبة الإمام الشافعي في
الضخامة ، وقد استخدم في بناء الجامع وعمل مقصورته أعمدة والواحا من
الرخام والأخشاب أخذها من قلعة يافا في فلسطين بعد أن حررها من قبضة
الصليبيين سنة ٦٦٦ هـ .

وكمل بناء هذا الجامع سنة ٦٦٧ هـ (١٢٦٨-١٢٦٩ م) « فنزل السلطان
إلى الجامع وشاهده قرآه في غاية ما يكون من الحسن وأعجبه انجازه في أقرب
وقت ومدة مع علو الهمة فخلع على مباشره « وقد أتفق السلطان بيبرس على
بناء الجامع ما يزيد على الألف ألف درهم ، وعمر بالقرب منه زاوية الشيخ
خضر كما أنشأ حماما وطاحونا وفرنا .

ورغم الحالة السيئة التي آل إليها بناء هذا الجامع فلا يزال يبدو على بقاياه ضخامة البناء وجمال الزخارف مما نعرفه في عمائر دولة المماليك البحرية وتبلغ مساحة الجامع ١٦٨ م طولاً و ١٠٥ م عرضاً ويبلغ مسطحة حوالى ثلاثة أفدنة . وقد أراد السلطان بيبرس أن يكون جامعاً صورة لعظمة البناء في عصره فأقامه بهذه الضخامة وجمع فيه عناصر معمارية كثيرة من العصور السابقة ، فتخطيطه يتألف من ستة بلاطات في رواق القبلة وثلاث بلاطات في الرواقين الشرقي والغربي واثنان فقط في الرواق البحري المواجه للقبلة وهو يشبه في هذا الى حد كبير تخطيط جامع الحاكم ، ونجد في جامع الظاهر ثلاثة مداخل كبيرة بارزة تتوسط جوانب المسجد الثلاثة وتشبه المدخل البارز لجامع الحاكم أيضاً (شكل ١٢ و ٤٧) .

وتحفل واجهات هذه المداخل الثلاثة وجوانبها بأنواع من العقود المدببة والمحدبة والمستديرة والدخلات ذات الرؤوس المزخرفة بأشكال مقرنصات ، وتحيط بهذه العقود والدخلات زخارف نباتية وهندسية وتعلوها حلقات مستديرة ومعينة الشكل تملؤها زخارف جميلة وبعض آيات قرآنية . كل هذا منحوت في الحجر بأسلوب دقيق يعجز عنه الوصف ويعكس مدى ازدهار الفن في بداية العصر المملوكي .

أما مؤذنة الجامع فكانت تعلو الباب البحري للمسجد بقاعدتها المربعة كما نراها مرسومة في كتاب « وصف مصر » للحملة الفرنسية ، ويزين أركان الجامع أربعة أبراج مربعة .

ويختلف التصميم الداخلى لايوان القبلة عن مثيله في جامع الحاكم حيث تقوم القبة الضخمة فوق المحراب على اتساع ثلاث بلاطات طولاً وعرضاً ويبلغ ضلع مربعها من أسفل عشرين متراً ، وكانت هذه القبة مصنوعة من الخشب وبنفس حجم قبة الامام الشافعى كرملة السلطان الظاهر . وترتكز صفوف العقود (البوائك) التي تطل على الصحن على دعائم مستطيلة وكذلك بوائك المصف الثالث برواق القبلة ، أما باقى العقود فترتكز على أعمدة رخامية ، وبأسفل القبة مقصورة مربعة ضخمة يصلها بالصحن مجاز يتألف من ثلاث بلاطات .

وللجامع محراب ضخم كانت تزخره كسوة رخامية جميلة وتعلو طاقيته لوحة تأسيسية بتاريخ ٦٦٦ هـ ، وإلى يمين ويسار المحراب دخلتان تعلو كلا منهما شبك . ويحيط بعقود الشبائيك الباقية بالجامع إطار جصى جميل مزين بالخط الكوفي كان يتصل حول الشبائيك كلها .

ويلي هذا الاطار اسفل النوافذ اطار آخر جميل تملؤه زخارف ارابيسك من الجص ايضا . ونلاحظ ان واجهات الجامع ومداخله من الحجر المنحوت اما العقود والشبابيك فهي مبنية بالطوب ، وقد جعل لون المداميك الحجرية على الواجهات بالاحمر والابيض على التوالى ، وهو الطراز المسمى فى العمارة الاسلامية «بالابلق» ويمثل أحد المميزات الشائعة فى عمائر دولة المماليك البحرية . وقد أطلق هذا الاسم على قصر أنشأه الظاهر بيبرس أيضا بدمشق عرف «بالقصر الابلق» لهذا التباين فى ألوان مداميكه الحجرية ، كذلك أطلق هذا الاسم على القصر الذى أنشأه السلطان الناصر محمد بن قلاوون بقلعة الجبل (٧٢٣ هـ) .

هذا وقد قاسى هذا الجامع من الاهمال منذ العصر التركى فتعطلت اقامة الشعائر به وتحول الى مخزن للمهمات الحربية كالخيام والسروج وغيرها . ثم تحول الى ثكنة حربية فى عصر الحملة الفرنسية وحصنوه بالمدافع وهدموا جزءا من مؤنذته واطلق عليه اسم قلعة «سيكوفسكى» ، ثم استغل هذا المبنى فى عصر محمد على معسكرا لطائفة التكرانة ومخبزا ثم جعل مصنعا للصابون . وفى هذا العصر ايضا (١٨١٢ م) نقلت بعض احجاره واعمدته الرخامية لبناء رواق الشراقة بالجامع الازهر . وتلى ذلك استعمال جيش الاحتلال البريطانى هذا الاثر مذبحا وصار يعرف لهذا السبب باسم « مديح الانجليز » ، واستمر كذلك حتى تمكنت « لجنة حفظ الاثار العربية » من استنقاذ هذا الاثر من الحالة التى وصل اليها سنة ١٩٦٨ (عبد الرحمن زكى القاهرة ص ٢٥٧)

وقد قامت اللجنة ببعض أعمال الترميم بواجهاته وفى رواق القبلة ، وتمكنت سنة ١٩٢٨ من اعادة الصلاة فى الجزء الواقع عند المحراب أما ساحة الجامع من الداخل فقد انشئت بها حديقة كبيرة يرتادها اهالى هذا الحي . ويعتبر مصير هذا الجامع وما أصابه من اضمحلال واندثار الكثير من أجزائه مثالا لما أصاب حى الحسينية بعد ازدهار العمران به وقد سجل المقرئى ما أصابه من اضمحلال واندثار فى كثير من أجزائه حيث يقول « وما زال امر الحسينية متماسكا الى ان كانت الحوادث والمحن منذ سنة ست وثمانمئة وما بعدها ، فخربت حاراتها ونقضت مبانيها وبيع ما فيها من الاخشاب وغيرها وباد أهلها » ، ويقصد المقرئى بالمحن والحوادث ما أصاب البلاد فى هذه الفترة من اوبئة وغلاء فى الاسعار وانخفاض فى النيل .

كما يذكر ان من اسباب اضمحلال هذه المنطقة وتقلص العمران فى هذه الناحية تفشى الارضة (النمل الابيض) واتلافها للمنازل فيقول مستهولا هذه الافة « ثم حدث بها (بالحسينية) بعد سنة عشرين وثمانمئة آية من آيات الله تعالى ، وذلك انه فى اعوام بضع وستين وسبعمئة بدا بناحية برج الزيات فيما

بين المطرية ومرياقوس (الخانكة) فساد الارضة ٠٠ ثم قشت هناك وسرت حتى عاثت فى اخشاب سقوف الحسينية وغللات اهلها وسائر امتعتهم ، وقويت حتى صارت تأكل الجدران ٠٠ فبادر اهل تلك الجهة الى هدم مابقى من الدورخوفا عليه من الارضة شيئا بعد شيء حتى قاربوا باب الفتوح وباب النصر ، ٠

كذلك يصف المقرئى ازدهار العمران بمنطقة بركة الرطلى التى كانت تعرف باسم بركة الحاجب على الخليج الناصرى والقريبة من جامع الظاهر ٠ وقد عاين بنفسه هذا الازدهار فى الفترة من سنة ٧٧٠ هـ - الى سنة ٨٠٠ هـ ثم اضمحلال شأنها ايضا منذ سنة ٨٠٦ هـ - فيقول « وادركت بهذه البركة اوقاتا انكفت فيها عمن كان بها ايدى الغير ، ورقدت عن اهاليها اعين الحوادث وساعدهم الوقت اذ الناس ناسى والزمان زمان ٠ ثم لما تكر جو المسرات وتقلص ظل الرفاهة ، وانهلت سحائب المحن من سنة ست وثمانمئة تلاشى امرها ٠٠ وفيها الى الان بقية صباية ومعالم انس وآثار تنم عن حسن عهد ،

الا ان يد التعمير والبناء عادت الى هذه المناطق من الحسينية والظاهر بعد عصر المقرئى (توفى ١٤٤١ م) فيما بقى من عهددولة المماليك الشراكسة ولا سيما عصر السلطان قايتباى (١٤٦٧ - ١٤٩٦ م) الذى كان شغوفا بالعمارة والبناء ويمكن مقارنته فى هذا المضمار بالسلطان الناصر محمد بن قلاوون فى دولة المماليك البحرية ٠ ونجد احد امراء قايتباى وهو الامير يشبك من مهدي يشيد البناء المعروف باسم القبة الفداوية فى المنطقة الممتدة من العباسية الى الحسينية، مكان قبور امر ازالها سنة ١٧٤٩ م وغرس مكانها حدائق جميلة وحفر بئرا عظيمة جعل فوقها اربع سواق ، وانشأ مناظر للتنزة وحوضا وقبة كبيرة امامها بساتين ، وانشأ قبلى هذه القبة تربة كبيرة الحق بها مساكن للصوفية كما بنى تجاه التربة مدرسة وسبيلا وحوضا لشرب الدواب، وشقق ترعة كبيرة يجرى فيها الماء الى المزارع حتى صارت هذه المنطقة من اجمل المتنزهات وقد اتم هذه المنشآت السلطان قايتباى بعد وفاة الامير يشبك (حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الاثرية ص ٢٦٩) .

واستمر العمران غالبا فى هذا الجزء الشمالى من القاهرة حتى جاء الفتح العثمانى فى سنة ١٥١٧ م ، فقاست الحسينية والظاهر كما قاسى غيرهما من احياء القاهرة من جراء العمليات الحربية اثناء مقاومة السلطان طومان باى آخر سلاطين المماليك لجيش الاحتلال العثمانى بقيادة سليم الاول، ثم اعقب ذلك تخريب الجنود العثمانيين لكثير من دور الامراء واخذهم اخشابها وابوابها ورخامها وبيعه بأبخس الاثمان ٠ ثم جاء الاحتلال الفرنسى وثار القاهرة مرتين على الفرنسيين الاولى فى اكتوبر سنة ١٧٩٨ فى عهد نابليون والثانية فى عهد كليبر وامتدت ثلاثة وثلاثين يوما فى مارس وأبريل سنة ١٨٠٠ م، وقد أبلى

أهالى الحسينية — الذين سبق للمقريزى أن وصفهم بالشجاعة — بلاء حسنا فى هاتين الثورتين كما فعل اهل بولاق وغيرهم من سكان القاهرة ، وقد أشاد الجبرتى مؤرخ عصر الحملة الفرنسية بأعمال « فتوات الحسينية » فى هاتين الثورتين ولذا كان نصيب هذا الحى كبيرا من انتقام الفرنسيين فخرّبوا كثيرا من العمائر والآثار بهذه المنطقة وغيرها من نواحي القاهرة .

ولازالت منطقة الظاهر والحسينية الان يحمل بعض ميادينها وشوارعها أسماء تاريخية تسجل طرفا من تاريخ ومعالم هذا الحى . فنجد شارع الظاهر يخرج من شارع الفجالة ويسير بانحناء فى الاتجاه الشمالى الشرقى حتى ميدان الظاهر ، ويمر قبله « بميدان قنطرة الحاجب » حيث كان يمر من هذا الموضع الخليج الناصرى القديم ليلتقى بالخليج المصرى شرقه ، ومكان هذا الخليج الاخير الان شارع بورسعيد او « شارع الخليج » الذى يقطع هذا الحى من الجنوب الى الشمال غربى جامع الظاهر . وكذلك يتفرع من ميدان قنطرة الحاجب شارع بركة الرطلى ويتجه جنوبا الى ميدان بركة الرطلى . كما نجد فى جنوب ميدان الظاهر شارعين متقاطعين يحمل احدهما اسم « بهاء الدين بن حنا » وزير السلطان الظاهر بيبرس ، ويطلق على الشارع الاخر اسم « سنجر السرورى » وهو علم الدين سنجر السرورى متولى القاهرة فى ذلك العصر ، وقد اُثرف كلاهما على بناء جامع الظاهر . ويقطع الحسينية ثلاثة شوارع تخرج من امام الاسوار الفاطمية القديمة متجهة جهة الشمال ، يتوسطها شارع الحسينية ، ويبدأ من تجاه باب الفتوح ويعرف امتداده باسم شارع البيومى ، وشرقيه شارع نجم الدين الذى يبدأ من امام باب النصر مارا قرب قبة بدر الجمالى . ويقع غربى شارع الحسينية شارع السماكين ويسمى فى وسطه « شارع الصوابى » ويطلق على جزئه الشمالى « شارع السبع والضبع » ليصله بشارع العباسية ، ويقسم هذا الجزء الاخير الى قسمين شارع الجيش فيقطعه فى هذا الموضع قبل التقائه بميدان الجيش .

وقد عثر فى هذا المكان على كتلتين ضخمتين مستطيلتين من الرخام عليهما نقش سبعين منحوتين بالنحت البارز ومحفوظتين بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، ومن هذين التمثالين اخذ هذا الشارع اسمه فسمى « بشارع السبع والضبع » رغم انهما متماثلان تماما ولعل اهل هذا الحى قصدوا من اطلاق هذه التسمية على هذين التمثالين المقارنة الذكية بين طباع الاسود وطباع الضباع . ويمثل كل من التمثالين سبعا يزحف على مهل وذيله منثن على ظهره ، وينسب بعض مؤرخى الفنون هاتين القطعتين من النحت الجميل الى العصر الفاطمى بينما ينسبهما البعض الاخر الى عصر السلطان الظاهر بيبرس الذى اتخذ رسم الاسد شعارا ورنكاله ، ويعزز هذا الرأى الاخير العثور عليهما فى هذا الموضع حيث عمر السلطان الظاهر كما رأينا عدة منشآت (شكل ٧٣) .

حى الازبكية

حسين عبد الرحيم عليه

بهرت القاهرة الاتراك العثمانيين عندما دخلوها فى أواخر يناير سنة ١٥١٧ م بما كانت عليه من عمران متسع ومتشآت معمارية كثيرة العدد فخمة البناء موزعة فى أحيائها الكثيرة التى نمت وازدهمت فى عصورها التاريخية المتعاقبة .

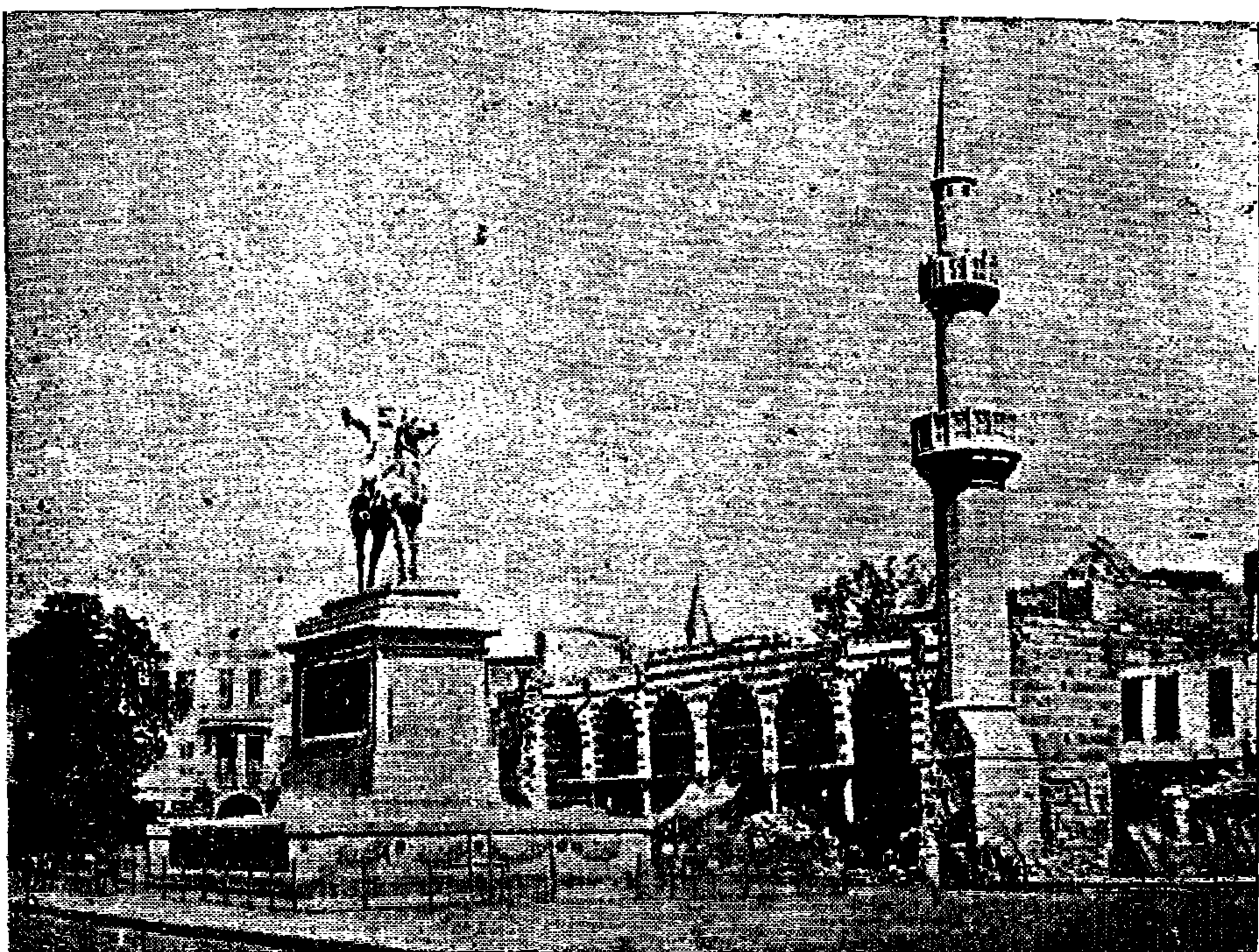
ولم يهتم الولاة العثمانيون بتعمير القاهرة وتجميلها مثلما اهتم الفاطميون والمماليك من قبل ، بل على العكس من ذلك نهب العثمانيون الكثير من محتويات دور القاهرة ومساجدها وقاموا بنزع الكسوات الرخامية التى كانت تغطى بعض أجزاء من قلعتها ومساجدها واستعملوا هذا الرخام فى بناء وتزيين دورهم الخاصة بالقاهرة كما أرسلوا بعضا منه الى تركيا للانتفاع به .

وبالإضافة الى هذا كان حرص الولاة العثمانيين على تجميع الأموال لانفسهم يفوق حرصهم على تجميل القاهرة وتعمير أحيائها . ونتيجة لهذا يمكننا القول أن القاهرة فى العصر التركى لم تتغير كثيرا عما كانت عليه فى العصر المملوكى فى مساحتها وحدودها وأحيائها .

غير أن بعض الولاة العثمانيين مثل سليمان باشا وسنان باشا وبعض الأمراء المماليك الذين كانوا يتولون حكم مديريات مصر (محافظاتها) مثل محمد أبو الذهب ومراد بك كان لهم شغف بالبناء والتعمير فخللوا أسماءهم بما شيده فى أحياء القاهرة وعلى شاطئ نيلها وخلجانها من مساجد ودور وأسبله وتكايا كان يتعبد بها الدراويش ورجال الصوفية .

وقد تأثرت العمائر القاهرية فى العصر التركى ببعض أساليب البناء التى جاءت مع الحكام الجدد من تركيا ، فكثر استعمال القباب والاقية الصغيرة والكبيرة فى تسقيف المساجد ، وبنيت المآذن الاسطوانية الرفيعة ذات النهايات المدببة ، وقد عرف أسلوب هذه المآذن باسم « القلم الرصاص » لتشابهها فى الشكل . كما شاع فى عمائر القاهرة فى العصر التركى تغطية الكثير من الارضيات والوزارات بالرخام المتعدد الألوان وتغطية بعض أجزاء من جدرانها وقبابها بالقاشانى .

وقد انتشرت منشآت العثمانيين المعمارية فى أنحاء كثيرة من أحياء القاهرة القديمة ولايزال بعض هذه المنشآت قائما الى اليوم مثل جامع محمد أبو الذهب



شكل ١٢ — مسجد أزبك قبل هدمه سنة ١٨٦٩ (عن لجنة حفظ الآثار العربية القديمة)

بالأزهر ، وجامع الملكة صفية بشارع محمد على وجامع سنان باشا ببولاق ، وسبيل عبد الرحمن كتخدا وقصر المسافر خانة وبيت السحيمي وكلها بمناطق متفرقة من الجمالية (شكل ١٤ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣) .

وبالإضافة إلى هذه المنشآت شهد العصر التركي ظهور أحياء جديدة بالقاهرة بدأت تدب فيها الحياة وانتقل إليها مركز الثقل من الأحياء القديمة كحي القلعة مثلا ، ومن أهم هذه الأحياء الجديدة حي الأزبكية وحي بولاق .

خلدت الأزبكية اسم الأمير المملوكي أزبك الذي كان قائدا للجيش في عهد السلطان قايتباي (٨٧٢ — ٩٠١ هـ) وقد قام هذا الأمير بتجميل منطقة الأزبكية بتنظيفها من قلال الاتربة التي كانت تغطيها وأعاد حفر بركتها ومدّها بالماء من الخليج الناصري ، وبدأ في إقامة المنشآت والحدائق حولها ، ولهذا ارتبط اسم أزبك بالمنطقة فصارت تعرف بالأزبكية .

ويعود تاريخ حي الأزبكية إلى أقدم من ذلك ، فقد كانت المنطقة التي يشغلها هذا الحي في القرون الإسلامية الأولى أرضا فضاء كان يغطيها ماء الفيضان سنويا مما ساعد على استغلالها في الزراعة . غير أنه نظرا لانخفاض سطحها

لقد كانت تشتمل على بركة كبيرة لا يجف ماؤها لفترة طويلة من العام وكانت تقوم حولها بعض البساتين .

ولم توجه العناية الى تلك المنطقة قبل عهد الامير ازبك الذى أنشأ بها بعد تنظيمها عددا من المنشآت الدينية والمدنية التى تطل على بركة الازبكية وربما كان من أهم منشآته قصره الفخم ومسجده الكبير الذى عرف باسمه وقد أنشأه سنة ٨٨٢ هـ . وكانت تتصدره صفة من العقود المدببة القائمة على أعمدة رخامية رشيقة كما كان يضم مئذنة مرتفعة تتكون من دورتين (شكل ١٣) .

وقد استمر مسجد ازبك قائما حتى هدم فى عهد الخديو اسماعيل عندما أمر بدم بركة الازبكية واقام على جزء منها دار الاوبرا الحالية .

ومنذ عهد الامير ازبك بدأ العمران يتسع فى حى الازبكية وكان لموقعه المتوسط وجمال منظره أن أصبح المكان المفضل لدى أعيان مصر وأمرائها من المماليك والأتراك فتسابقوا فى اقامة دورهم حتى غدا حى الازبكية فى العصر العثمانى من أرقى أحياء القاهرة وأجملها وأغناها بالقصور الفخمة والبساتين الجميلة .

حدود حى الازبكية :

وكانت تتاخم حى الازبكية عدة أحياء أخرى راقية ، وفى شماله كان يقوم «الحى القبطى» على جزء من حى المقس (باب الحديد حاليا)وقد شيدت به فيما بعد الكنيسة المرقسية الكبرى . وإلى شرق حى الازبكية كان يقوم «حى الإفرنج» الذى سكنه الاجانب وأقاموا به فنادقهم ومتاجرهم ودورهم التى كانت تضم أيضا منازل قناصل الدول الاوربية ، وإلى الشرق من حى الإفرنج كان يقع « حى اليهود » ولا تزال تحمل اسمه حارة اليهود حتى الان .

أما فى الجنوب فكان يقوم حى الموسيقى حيث يصل شارع الموسيقى بين بركة الازبكية والخليج المصرى ، ولا يزال هذا الشارع يمتد جزء منه حتى الان بين ميدان العتبة الخضراء - التى تدخل فى نطاق حى الازبكية - وبين شارع الخليج المصرى الذى حل محل الخليج نفسه بعد ردمه .

وصف بركة الازبكية ،

كانت بركة الازبكية والميدان المحيط بها من أوسع ميادين القاهرة فى العصر التركى وقد وصف الشيخ حسن العطار أحد أدباء ذلك العصر بركة الازبكية بقوله :

« وأما بركة الازبكية فهى مساكن الامراء وموطن الرؤساء قد احدثت بها

الماء في وجه البدور والقناديل وصدى أصوات القيان والاغاني في ليالى لا تعد من الاعمار ، .

وقد زار القاهرة في العصر التركي عدد من الرحالة الاجانب وسجلوا مشاهداتهم في حي الازبكية حيث القصور الكبيرة والبساتين الواسعة ومن بين هؤلاء : الرحالة الفرنسي دى تيفنو الذى زار القاهرة بين سنتي ١٦٥٦ ، ١٦٥٨م ومما قاله ان ماء النيل كان يظل ببركة الازبكية نحو أربعة أو خمسة أشهر كل سنة وتحيط بالبركة القصور الجميلة التي يخلد فيها أصحابها للراحة في جو هادىء جميل .

أقامة الاحتفالات بميدان الازبكية :

وكانت تقام بميدان الازبكية الاحتفالات الكبيرة في المناسبات المختلفة فتنصب الزينات وتقام السراذقات الوسعة ويجتمع خلق كبير من أهل القاهرة حيث تمتلئ بهم الطرقات والشوارع في حي الازبكية ويتجمعون حول الشعراء والمداحين يستمعون الى القصص الشعبي على أنغام الرباب . وكانت تقام في المناسبات الدينية مواكب وأنكار الدراويش حيث تتقدمها أعلامهم ومصابيحهم المحمولة على سوارى خشبية مرتفعة .

وقد شهدت الازبكية حادثا طريفا سنة ١٢٠٥ هـ (١٧٠٢ م) عندما انتشرت اشاعة بين أهل القاهرة تقول ان زلزالا عنيفا سيحدث في منتصف ليلة السابع والعشرين من جمادى الاولى فترك الناس بيوتهم وخرجوا الى الاماكن الفسيحة ، وكانت بركة الازبكية وميدانها مقصدا لعدد كبير من القاهريين حيث قضوا ليلتهم حتى الصباح خارج بيوتهم تفاديا للدمار المتوقع بفعل الزلزال المنتظر . ومرت الليلة ولم يحدث الزلزال وثبت كذب الاشاعة فعاد أهل القاهرة الى بيوتهم يتضاخكون على ما جره عليهم تصديقهم تلك الاشاعة الكاذبة .

حي الازبكية والحملة الفرنسية :

وعندما قدمت الحملة الفرنسية الى القاهرة في أواخر يوليو ١٧٩٨م كان حي الازبكية أكثر احياء القاهرة رقيا وأوسعها ميدانا ولهذا اتخذ نابليون قصر محمد بك الالفى بالازبكية مقرا لقيادة جيشه وأقرده لقواده بعض القصور الاخرى المحيطة بالبركة ليسكنوا بها . وقد تسبب الاحتلال الفرنسي ومقاومة القاهرة له في هدم الكثير من المساجد والدور وتخريب البساتين بالازبكية وترك سكانها قصورهم للجند الفرنسيين وتحول مسجد أزبك في عهد الحملة الى متجر كبير أو سوق تباع فيه البضائع المختلفة وأهمل منذ ذلك الحين حتى هدم تماما في عهد الخديو اسماعيل سنة ١٨٦٩م عند اقامة دار الاوبرا الحالية وبهدمه أصبح مسجد أزبك سيرة تروى بعد أن كان رمزا لبداية تعمير حي كبير لعب دورا هامافى تاريخ وحياة القاهرة في العصر التركى .

بولاق

حسين عبد الرحيم عليوه

يعتبر حى بولاق من الاحياء القاهرية التى امتد اليها العمران منذ العصر العثمانى وما بعده ، وتعود بداية ظهوره الى عهد السلطان المملوكى الناصر محمد بن قلاوون الذى شجع القاهريين على البناء والتعمير فى اراضى الجزيرة الجديدة التى كونها طمى النيل عاما بعد عام وسط مجراه تجاه ارض اللوق .

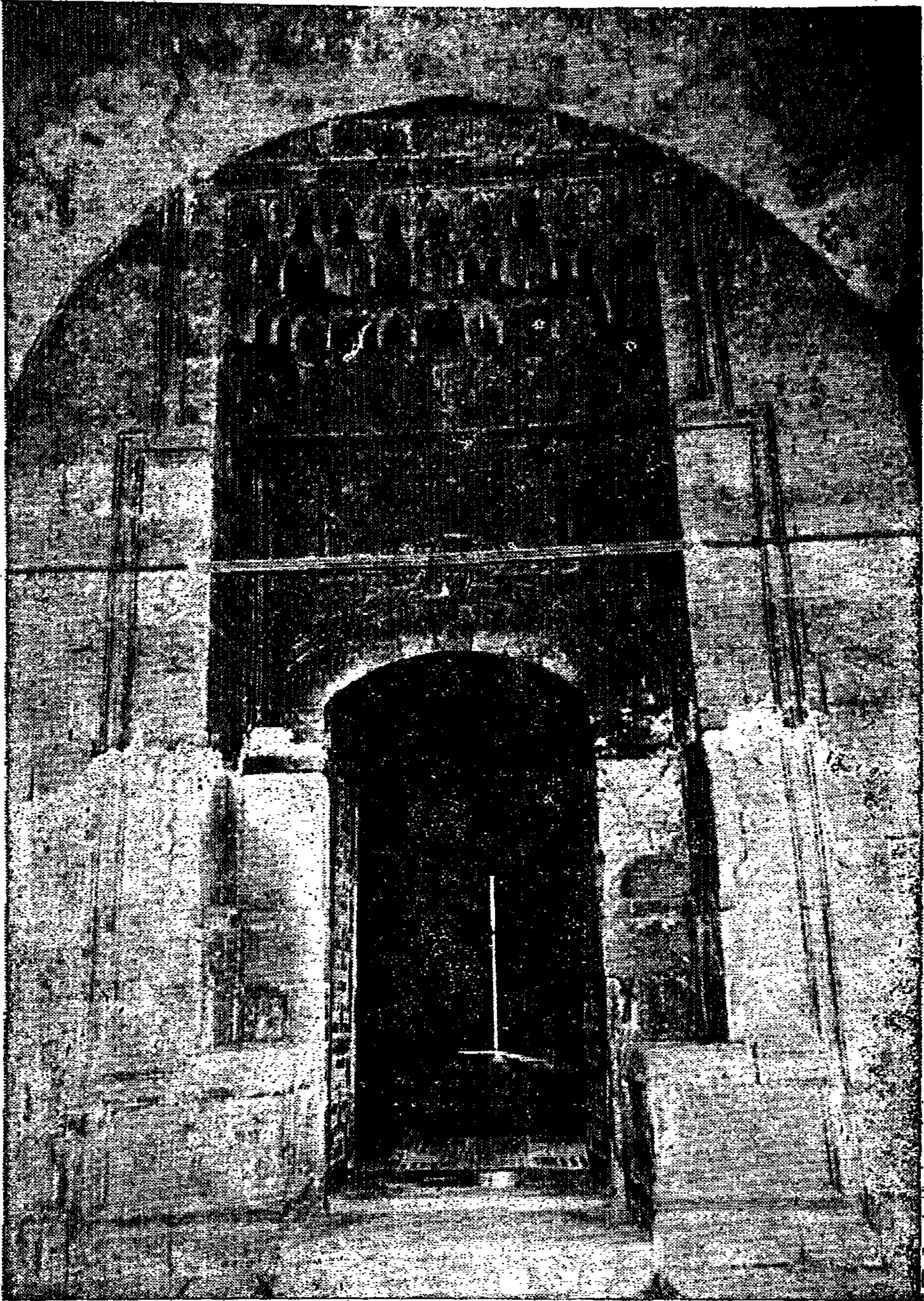
وكثر المباني والمنشآت بأرض الجزيرة الجديدة التى سميت بولاق وامتد عمرانها حتى اتصلت بشاطئ النيل .

وبمرور الزمن ازداد العمران بها واتصلت بغيرها من احياء القاهرة المتاخمة لها وان بقيت مدة طويلة من تاريخها أشبه ما تكون بضاحية من ضواحي القاهرة .

حدود بولاق :

كان يحد بولاق شمالا جزيرة الفيل التى قامت على جزء كبير منها بعض مناطق شبرا وروض القرج ، أما ارض اللوق فكانت تتاخم بولاق من جهتي الجنوب والجنوب الشرقى - وقد تكونت ارض اللوق نتيجة لانحسار مجرى نهر النيل جهة الغرب ، فمن المعروف أنه عند دخول الاسلام مصر فى القرن الاول الهجرى (٧م) كان مجرى النيل يسير محانيا لحصن بابليون وجامع عمرو ابن العاص ، وبانحسار مجراه جهة الغرب أخذت تتكون من طرح النهر ارض جديدة لينة كانت تلاق لوقا عند زراعتها ومن هذا سميت بأرض اللوق - وقد بدأ ظهور هذه الارض فى العصر الفاطمى ثم اخذت تمتد وتتسع حتى أصبحت فى العصر العثمانى تمتد من قنطرة الدكة شمالا حتى القصر العينى وما حوله جنوبا ومن الخليج المصرى شرقا الى شارع رمسيس (الحالى) غربا . والى جانب زراعة هذه الاراضى امتد اليها العمران فبنيت المنازل والمنشآت المختلفة والميادين الواسعة والحدائق الكبيرة .

أما فى الجهة الشرقية من بولاق فكانت منطقة المقس (باب الحديد وما يجاوره حاليا) وجزء من ارض الطبالة (حى الظاهر والعباسية حاليا) وجزء من حى الازبكية . وكان مجرى النيل يحد بولاق من جهة الغرب .



شكل ١٤ — جامع سنان باشا ببولاقي — المدخل — ٩٧٩ هـ — ١٥٧١ م

وقد اتصلت بولاق بأحياء القاهرة بواسطة طريقين أحدهما يربطها بالمقس وكانت تظله الأشجار والآخر يصلها بالازبكية وكان عامرا بالمساكن الأهلة بالسكان . وأغلب الظن أن الطريق الآخر هو الذى قام المسيو لوبير أحد مهندسى الطرق فى عهد الحملة الفرنسية باصلاحه وغرس الأشجار على جانبيه .

مظاهر الحياة فى بولاق :

ومما ضاعف من أهمية بولاق فى العصر العثمانى أنها كانت ثغرا تجاريا هاما تفد اليه السفن المحملة بالبضائع فترسو على شاطئه لتفرغ حمولتها وتحمل غيرها من مختلف البضائع وخاصة تجارة الغلال .

ومن الطريف أن نذكر أن البضائع والغلال لم تكن توضع داخل مخازن خاصة وإنما كان يمتلئ بها ساحل بولاق دون أى حراسة ، وقد لفت هذا نظر رجال الحملة الفرنسية فقال أحدهم : « ان الثقة بين الناس فى مصر كانت على أتم ما يكون بحيث لم يكن ثمة خوف من أن تمتد يد الى تلك الغلال » .

وقد وصف الرحالة « ليون الافريقى » (١٤٩٤ - ١٥٥٢ م) بولاق عند زيارته للقاهرة بأنها كانت من أجمل المناطق المطلة على النيل وانها كانت تزخر بالمساجد والمدارس والقصور وتزدحم بموظفى الجمارك الذين يقومون بتحصيل الضرائب المقررة على التجارة المارة بها (دكتور عبد الرحمن زكى — القاهرة ص ١٩٦) .

وبالإضافة الى هذا قامت بولاق بدور هام فيما كان يجرى بالقاهرة من احتفالات رسمية كبيرة فى المناسبات المختلفة .

ففى يوم الاحتفال بفيضان النيل كان الوالى العثمانى ينزل من القلعة مقر الحكم الى بولاق — ثغر القاهرة — حيث يكون معدا له ولاتباعه السفن الكبيرة المزينة التى يستقلها الوالى والأمراء — وتتقدم سفينة الوالى السفن الأخرى المشتركة فى الاحتفال النهري الكبير حتى يصل الموكب الى مقياس النيل بالروضة حيث ينزل الوالى ومن معه للإقامة هناك طوال مدة الاحتفال بفيضان النيل .

كما كانت بولاق تشهد احتفالات استقبال الولاة العثمانيين عند قدومهم الى القاهرة لتولى السلطة بها — فقد كان الوالى يسير فى موكبه الكبير الذى يضم الآلاف من الفرسان والمشاة فى زيهم التقليدى الرسمى — وكان الموكب يبدأ من بولاق صباحا عقب وصول سفينة الوالى الجديد ثم يخترق شوارع القاهرة حتى يصل الى القلعة .

معالم ومنشآت بولاق :

كانت بولاق كما سبق القول أقرب للضاحية منها للحى وكانت تمتد طولا الى مسافة أربعة كيلومترات ، وتنتشر بها آلاف البيوت . وعدد كبير من الاسواق والوكالات والحمامات ، كما كانت تضم عددا من الحدائق والميادين مما جعل بولاق مكانا يقصده أهل القاهرة طلبا للراحة والهدوء والجو الصافى .

ومن أهم المنشآت التى مازالت باقية حتى الآن بحى بولاق مسجد سنان باشا ، وقد كان سنان باشا (١٧٥٠ — ١٧٩٩ هـ) واليا على حلب قبل القاهرة ، وكان من الولاة المحبين للتعمير والانشاء فأنشأ ببولاق مسجدا ووكالة ولايزال اسمه يطلق على الشارع الذى يقوم به مسجده حتى الآن (شكل ١٤) .

ويتكون المسجد من قاعة واسعة وسطى تعلوها قبة ضخمة مرتفعة تضم رقبته شبابيك جصية يحليها زجاج ملون ، ويحيط بالقاعة الوسطى ثلاثة ايوانات معقودة ، وقد سقفت كلها بقبوات صغيرة ، أما مؤننة المسجد فتقع فى الطرف الجنوبى الشرقى من واجهة المسجد .

وقد أنشئ على غرار هذا المسجد مسجد محمد بك أبو الذهب المواجه للجامع الأزهر وذلك فى أواخر العصر العثمانى (شكل ٦٠) .

كما شيد الوالى العثمانى حافظ أحمد باشا ببولاق وكالتين وعددا من القيساريات والمنازل وذلك فى أواخر القرن السادس عشر الميلادى .

وانشأ على بك الكبير سنة ١٧٧١ م قيسارية كبيرة وخانا ومسجدا ببولاق استمر العمل فى بنائها الى ما بعد وفاته .

وقد أقيمت بعض المنشآت ببولاق فى عهد الحملة الفرنسية كالمحاجر الصحية التى أمر نابليون ببنائها فى هذه المنطقة باعتبارها أحد مداخل مدينة القاهرة فى ذلك العهد .

كما أن الحملة وجدت فى بعض خانات ووكالات بولاق متسعا لعدد كبير من قواتها وعلى سبيل المثال احتلت قوات الخيالة الفرنسية احدى وكالات الأرز ببولاق .

وشهدت بولاق الكثير من مظاهر العنف ومقاومة الاحتلال الفرنسى فى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى ، فقد كانت بولاق من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين ، ولهذا قاست الكثير من هجومهم وتدميرهم وتخريبهم للكثير من منشآتها ومساجدها . وقد وصف الجبرتى بعض ما أصاب بولاق على أيديهم فقال :

« هجموا على بولاق من ناحية البحر (النيل) ومن ناحية بوابة أبى العلاء وقاتل أهل بولاق ورموا بأنفسهم فى النيران حتى غلب الفرنسيين عليهم وحصروهم من كل جهة وقتلوا منهم بالحرق والقتل وبلوا بالنهب والسلب وملكوا بولاق وفعلوا بأهلها ما تشيب من هوله النواصي » وامتد التخريب الى مسجد أبى العلاء الذى كان بعض الثائرين يقاتلون منه حتى قتلوا جميعا .

وقد عاصر الجبرتى الحملة الفرنسية وأرخ لها ، ومن الجدير بالذكر أن أحد البيوت التى خلفها له أبوه كان فى حى بولاق ، وعاش به عبد الرحمن الجبرتى وهو فى سن الثانية والعشرين ، وكان يقضى به الصيف حيث الجو أقل حرارة من جو القاهرة ، فى حين كان يقضى الشتاء فى بيت آخر له يقع بالصناديقية .

أما فى عصر محمد على فقد تغيرت صورة حى بولاق اذ أصبح حيا صناعيا وذلك بفضل ما أدخله محمد على من صناعات جعل مقرها حى بولاق، اذ أقيم به مسبك كبير للحديد ومصنع لغزل القطن ونسجه كان يضم ٢٨ دولابا للغزل و ٢٤ آلة . كما أقيم ببولاق مصنع آخر لغزل القطن . وكان من الطبيعى أن تقام بالقرب من هذه المصانع المنشآت الأخرى المتعلقة بها كمساكن المهندسين والعمال والورش والمخازن المختلفة .

وقد زار القاهرة سنة ١٨٤٧ م الرحالة الفرنسى كومب وأعجب كثيرا مما كان يضمه حى بولاق من صناعات كثيرة متنوعة .

القصل الثالث

القاهرة في نظر الرحالة

- ناصر خسرو
- أرتولد فون هارن
- دومينكو تريفيزيانو

ناصرى خسرو

محمد مصطفى نجيب

زار مدينة القاهرة على مر العصور كثير من الرحالة الذين سجلوا ما لاحظوه وما رأوه فى كتب تصف لنا أحوال تلك المدينة العظيمة ذات الشهرة الذائعة الصيت .

وممن زار هذه المدينة فى العصر الفاطمى - عصر تأسيسها ونشأتها - رحالة فارسى من بلاد خراسان دون ملاحظاته ومشاهداته عنها وعن المدن الأخرى التى زارها فى كتاب سماه « سفر نامه » أى قصة السفر .

وقد ترجم هذا الكتاب المستشرق الفرنسى « شارل شيفر » الى اللغة الفرنسية وصدر بباريس سنة ١٨٨١ تحت عنوان .

Sefer Namehs relation du voyage de Nassire Khasrow

واعتنى به ونقله الى العربية الدكتور يحيى الخشاب وصدر بالقاهرة سنة ١٩٤٥ م .

تاريخ حياته :

ولد ناصر خسرو ببلدة من أعمال بلخ بخراسان سنة ٣٩٤ هـ (١٠٠٣ م) ، وتادب احسن تأديب .، وقام فى شبابه بأسفار عديدة فى أنحاء ايران وتركستان والهند وبلاد العرب ثم استقر فى منصب كبير فى ديوان السلاجقة بمدينة مرو وظل يعيش عيشة ترف وبطالة حتى سنة ٤٣٧ هـ (١٠٤٥ م) حين تراه يضحى بمنصبه ويبدأ حياة تقوى وسفر وعلم ، وقد سافر لتأدية فريضة الحج وقام برحلات طويلة فى الشرق الأدنى بين عامى ٤٣٧ : ٤٤٤ هـ (١٠٤٥ - ١٠٥٢ م) زار خلالها مصر واتصل ببعض رؤساء الشيعة الاسماعيلية فى مصر ، ويبدو أن الخليفة المستنصر بالله احسن استقباله وكلفه بأن يدعو لمذهب الاسماعيلية فى خراسان ولما رجع الى خراسان أخذ يدعو الى المذهب الفاطمى فاضطهدوه واضطروه للفرار الى بلاد ما وراء النهر حيث توفى سنة ٤٥٣ هـ (١٠٦١ م) (زكى حسن : الرحالة المسلمون ص ٥٦ - ٥٧) .

وقد زار ناصر خسرو مصر قبل « الشدة العظمى وأقام فيها عدة سنوات ودون مشاهداته بدقة واسهاب فوصف لنا الحياة الاجتماعية والنهضة الفنية والصناعية فى مدينة القاهرة وقد ذكر ناصر خسرو فى كتابه سببا لتسمية القاهرة فقال : (وقد سمي المعسكر بالقاهرة لان ذلك الجيش كان قاهرا) (يحيى الخشاب — سفرنامه ص ٤٧) وهو يخالف بذلك الاسطورة الشائعة التى نكرها المقرئى وأبو المحاسن بن تغرى بردى من أن هذا الاسم يرجع الى رمى أساس الاسوار حين كان القاهر أى المريح فى الطالع (ابن تغرى بردى — النجوم الزاهرة د ٤ ص ٤١ — ٤٢) .

وصفه لمدينة القاهرة وقصورها :

ووصف ناصر خسرو قصور الخلافة الفاطمية وعظمتها فقال (أما قصر السلطان نفسه — يقصد الخليفة — فى وسط القاهرة ، وبينه وبين الابنية المحيطة به قضاء يفصله عنها ، ويحرسه فى الليلة خمسمائة حارس من الفرسان ، وخمسمائة حارس من الرجالة ، وللقصر اسوار عالية فلا يستطيع أحد رؤيته من داخل المدينة ، بينما يبدو من خارجها كالجبل ، وبالقصر الوف من الخدم والنساء والجوارى (شكل ٦) .

أما أبوابه — فله عشر بوابات فوق الأرض وباب يقود الى ممر تحت الأرض يعبره الخليفة راكبا ليصل الى قصر آخر ويقصد القصر الغربى الصغير .
ابواب القاهرة :

وقال عن أبواب القاهرة (ان لمدينة القاهرة خمسة أبواب كبيرة : باب النصر وباب الفتوح وباب زويلة وباب القنطرة وباب الخليج) . وهذا الكلام يخالف ما يذكره المقرئى فى خطته من أن جوهر بنى للقاهرة ثمانية أبواب وهى : باب النصر وباب الفتوح فى الشمال وباب البرقية وباب القراطين (المحروق) فى الشرق ، وباب زويلة ذو القوسين وباب الفرج فى الجنوب ثم باب مسعدة وباب القنطرة فى الغرب (سفرنامه ص ٤٩) : فمن الغريب أن يغفل ناصر خسرو — وهو شاهد عيان — ثلاثة أبواب الا اذا كانت هذه الابواب قد تلاشت فى زمنه (شكل ١١١ — ١١٤) .

ويذكر ناصر خسرو أنه لم يكن بالمدينة — أى القاهرة — سور محصن . ولذا فمن المعتقد ان السور الذى بناه جوهر الصقلى كان قد اندثر خابصة وان مادته كانت من الطوب وليست من الحجارة ومما تجدر ملاحظته ان ناصر خسرو قد اشار الى هذه الحقيقة فى سياق كلامه ، غير أنها ذات مغزى كبير لعلماء الآثار اذ انها توضح بعض الاسباب التى دفعت أمير الجيوش بدر الجمالى وزير الخليفة المستنصر بالله الى أن يبني من جديد سورا بالحجر .

ويستطرد ناصر خسرو فى وصف ابنية القاهرة فيشير الى ضخامتها اذ ينعته بأنها كانت أعلى من الاسوار المحصنة وفى كل منها خمس أو ست طبقات « فكأنها القلاع الضخمة » وأنها بنيت بناء نظيفا محكما وفصل بعضها عن بعض بحدائق ترويه مياه الابار .

ويتكلم ناصر خسرو عما شاهده بالقاهرة من الخانات والحمامات والدكاكين فيقول (وأصبح فيها ما لا يقل عن عشرين ألف دكان كلها ملك للسلطان وكثير منها يؤجر بعشر دنانير فى الشهر) .

صناعات الفسطاط :

وانتقل ناصر خسرو بعد ذلك الى وصف مدينة الفسطاط حيث كانت الحركة التجارية والصناعية ، ويصف عظمتها فيقول (ويصنعون بمصر الفخار أى الخزف من كل نوع وهو لطيف وشفاف بحيث اذا وضعت يدك عليه من الخارج ظهرت من الداخل ، وتصنع منه الكؤوس والاقداح والاطباق وغيرها ، وهم يلونونها بحيث يشبه البوقلمون (سفرنامة ص ٦٠) وهو يقصد هنا الخزف ذا البريق المعدنى الذى ازدهر ازدهارا عظيما خلال تلك الفترة وطلبت تحفه بأكاسيد معدنية جعلتها كلون الذهب ويعطى بريقا مثله ، أما ما يقصده هنا بالبوقلمون فهو قماش متعدد الالوان اشتهرت به مدينة تيس بالوجه البحرى (شكل ١٩ و ٢٠ و ٧٥) .

ويستطرد ناصر خسرو فى ذكر هذا النوع من الخزف فيقول (فيظهر بلون مختلف فى كل وجهة تكون بها) . ويقول أيضا (ويصنعون بمصر قوارير كالزبرجد فى الصفاء والنظافة ويبيعونها بالوزن) .

ويستطرد فى الكلام عن الصناعات فيقول (ورأيت كذلك معلمين مهرة ينحتون بلورا غاية فى الجمال ، وهم يحضرونه من المغرب ، وقيل انه ظهر حديثا عند بحر القلزم : بلور الطف وأكثر شفافية من بلور المغرب (سفرنامة ص ٥٩) وهو يقصد بذلك البلور الصخرى أو الكريستال وقد وصلنا منه تحف فاطمية فى غاية الجمال (شكل ٨٦ و ٨٧) .

وتكلم ناصر خسرو عن مبانى مدينة الفسطاط فذكر ما فيها من بيوت شاهقة وجوامع كبيرة وحدائق غناء . كما أطنب فى وصف غنى أسواقها وازدهارها ووصف ما فيها من محال وحوانيت . وقد لفت نظره ان التجار كانوا يبيعون بأثمان محددة ، كما انهم يضعون ما يبيعونه فى أوان من الخزف بدلا من الورق - وهذا دون مقابل - وان دل هذا على شيء فانما يدل على تقدم صناعة الخزف وانتاج المصانع كميات كبيرة .

وختم ناصر خسر ووصفه ، بأنه رأى فى مصر والقاهرة ثروة عظيمة وأموالا غزيرة لو أراد وصفها لم يصدقه أحد فى بلاد العجم (زكى حسن • كنوز الفاطميين ص ١٣) •

وقد أرجع ناصر خسرو رخاء مصر فى ذلك الوقت وما يسودها من أمن الى الدولة الفاطمية ومذهبها الاسماعيلى،ونكر أن هذا المذهب كفىل بانقاذالعالم الاسلامى مما كان يسوده من فتن فى ذلك الوقت ولذلك لا نعجب أن نجده يعتنق هذا المذهب ويدعوله ويبشر به •

ارنولد فون هارف

الدكتور عبد الرحمن فهمي

فى حوالى سنة ١٥٠٠ م اهدى احد الرحالة الالمان الى امير مقاطعة كولونيا كتابا يتضمن اخبار رحلة قام بها الى القاهرة وبلدان الشرق اثناء حجه الى بيت المقدس

ولقد كان كثير من الحجاج الاوربيين فى العصور الوسطى يفتنمون فرصة السفر الى بيت المقدس للمرور على القاهرة وبعض بلدان الشرق والوقوف على حضارتها وليشهدوا ، منافع لهم . ومن بين هؤلاء الحجاج الفارس الالمانى ارنولد فون هارف الذى اشرنا اليه وكان قد غادر وطنه كولونيا بالمانيا فى شهر نوفمبر سنة ١٤٩٦ م فى رحلة دامت ثلاث سنوات زار فيها بالاضافة الى بيت المقدس مصر وبعض بلاد الشرق الاوسط ثم عاد الى بلاده فى شهر اكتوبر سنة ١٤٩٨ م وكان فون هارف يدون مذكراته وملاحظاته ومشاهداته اثناء رحلته . وفى ضوء هذه المذكرات اتم ارنولد فون هارف كتابه الذى اهداه بعد عودته الى امير مقاطعة كولونيا على ان يكون هديا لزملائه من الحجاج الالمان ، وقد طبع هذا الكتاب فى كولونيا سنة ١٨٦٠ م وتحفظ مكتبة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بنسخة من هذا الكتاب اول من عرف بها الدكتور محمد مصطفى سنة ١٩٥٥ .

ويهمنا من هذه الرحلة ما تضمنه من وصف للقاهرة ومجتمعاتها اثناء زيارة فون هارف لها فى عهد السلطان الناصر ابنى السعادات محمد بن قايتباى ٩٠١ - ٩٠٤ هـ (١٤٩٦ - ١٤٩٨ م) وقد استقل فون هارف الى القاهرة سفينة تجارية ايطالية نقلته من رودس الى الاسكندرية ، ويصف فون هارف دخول السفينة الى الميناء ومرورها مخفضة الشراع امام قلعة السلطان قايتباى التى كان قد تم بناؤها فى ذلك الوقت ، وكيف حى « حراس القلعة السفينة بطلقات من مدافعهم اجاب عليها ربان السفينة بالمثل . وقد ركب فون هارف بعد ذلك سفينة نيلية من رشيد الى القاهرة حيث دفع ضريبة توازى ٥ فى المائة ، مما معه من نقود ودفع التجار مثل ذلك الى جانب ١٠ فى المائة من قيمة ما جلبوه معهم من بضائع . ومما هو جدير بالذكر ان فون هارف التقى فى القاهرة باثنين من

الماليك من أصل المائى أحدهما من مدينة بال والآخر من داتنرج وقد ساعده فى جولاته بالقاهرة كما استطاع بفضلهما أن يحصل على تصريح من سلطان مصر محمد بن قايتباى يخول له الطواف ببقية أقاليم الدولة المملوكية ، وقد اهتم السلطان المملوكى بأمر هذا الحاج ودعاه الى مقابلته بالقلعة وتحدث اليه فى شئون السياسة الاوربية والحروب التى اثارها شارل ملك فرنسا وما يعتزمه من غزو بلاد الشرق الاوسط ، ويصف فون هارف قلعة الجبل وما شاهده فيها من مبان وقصور ويذكر انه رأى مدرسة الممالك كان بها ٥٠٠ خمسمائة مملوك من الغلمان الصغار يتدربون على الشئون العسكرية ويتعلمون القراءة والكتابة العربية ، ويشرف على تدريبهم اثنان وثلاثون استاذاً ، كما اشار الى ان الداخل الى القلعة يمر بثكنة عسكرية ، ومصانع للأسلحة والمسجد الكبير والاصطبل السلطانى حتى يصل الى الحوش السلطانى ، ويجلس السلطان هناك ثلاث مرات من كل اسبوع ليحكم بين الناس ويستمع الى طلباتهم وهو يجلس على دكة مرتفعة تعلوها مظلة جميلة مزركشة وقد رسم فون هارف السلطان وهو جالس تحت هذه المظلة التى كانت على هيئة قبة تتدلى منها ستائر حول الدكة ويدور حول القبة افريز مزين بزخارف من معينات ويجلس السلطان فوق وسائد ثلاث محشوة وضعت فوق غطاء من القماش يتدلى حتى الارض وتزينه زخارف المعينات ، ويضع السلطان فوق رأسه عمامة مملوكية من تلك العمام التى استحدثها الناصر محمد بن قلاوون فى عصر الممالك ويقبض السلطان بيده اليمنى على عصا كالصولجان اشبه بالدبوس ، وعن يمينه ويساره مملوكان من السلاح دارية تمنطق كل منهما بسيفه وفوق رأس كل منهما علامة تختلف الواحدة عن الاخرى وتبدو عمامة المملوك على يسار السلطان وكأنها لفت حول شربوش ولبس كل من المملوكين خف فى رجله يقال له السقمان . وكان غالباً يتخذ من الجلد البلفارى الاسود ويلبس كل منهما قباء فضفاض له اكمام واسعة وكمران بحلق وأبزيم . وكان يحيط بالسلطان رجال الحاشية والقضاة والجند ، وتصادف أثناء زيارة فون هارف للقاهرة أن وقعت ثورة اقبردى الدوادار الفاشلة ضد السلطان الناصر محمد بن قايتباى وقد أشار ابن اياس الى هذه الثورة اشارات طويلة فى حوادث سنة ٩٠٢ هـ نكر فيها ما حدث من هجوم الممالك على من كان من أنصار اقبردى بمدرسة السلطان حسن فأحرقوا بابها ودخلوا على من بالمدرسة من الامراء فهربوا ونهب الجلبان ما كان بالمدرسة من طشتخانات الامراء والممالك ونهبوا بسط المدرسة والقنساويل وخلعوا شبابيك القبة التى بالمدرسة وأخذوا رخامها (اياس ج ٣ ص ٣٧١) .

يقول ابن اياس انه « لم يقع بمصر من يوم فتحها وهلم جرا مثل واقعة اقبردى الدوادار فكانت من غرائب الوقائع وفى مدة المحاضرة كانت الاسواق معطلة والدكاكين مقفلة . وامتنع البيع والشراء ولم تظهر فى تلك الايام امرأة

بالأسواق ولا بالطرقات وكثر القتل والنهب وكانت القاهرة مائجة والناس في أمر مريب . ولم يقض على هذه الفتنة هروب اقبردى من القاهرة نهائيا بل استمر المماليك الجلبان في النهب « وعطعوا في المدينة (القاهرة) وصاروا يدخلون الحارات وينهبون البيوت حتى نهبوا الربوع التي هي سكن العوام ثم توجهوا الى حارة زويلة ونهبوا كل ما فيها . . واستمر النهب والقتل عمالا ثلاثة ايام متوالية ولم يجدوا من يردهم عن ذلك والمدينة مائجة وكل من ظفروا به من جماعة اقبردى يقتلونه شر قتلة » .

ويقول فون هارف انه كان في ذلك الوقت في منزل الترجمان المملوكى— ولما كان هذا الترجمان من أنصار اقبردى الدوادر فقد هاجم المماليك السلطانية منزل الترجمان ونهبوه ونهبوا متاع فون هارف الذى استطاع بمشقة أن ينجو بنفسه وبعد أن أبرز التصاريح التى حصل عليها من السلطان . وتصور هذه الحادثة جانبا من الاضطرابات السياسية التى شاعت في القاهرة في أواخر عصر المماليك .

ويصف فون هارف الحياة في شوارع القاهرة فيقول انه يوجد بها أربعة وعشرون ألف شارع وحارة منها ٢٤ شارعاً رئيسياً طويلاً يمتد أحدهما من المطرية ويمر بالقلعة . وكانت هذه الشوارع ترش بالماء ثلاث مرات يوميا وكان لكل شارع بوابتان عند طرفيه تغلقان ليلاً ، ويقف عليها الحراس وكان في كل شارع مطبخ ومخبزان أو أكثر حسب طول الشارع وحاجة سكانه وكان أكثر الناس لا يطبخون في بيوتهم بل يشتررون مآكلهم من المطابخ العامة ومن المخابز وكان الدجاج السلوق أو المحمر يباع في الشوارع وكان متوفراً بالقاهرة لأن البيض كان يفرخ في هذه المدينة في أقران خاصة أو معامل للكتاكيت ، كما أن أهل القاهرة كانوا يأكلون الكثير من لحم الضأن والجمال ، وكان الماء يحمل من النيل في قرب من جلد الماعز ويباع في الشوارع ويملاً الأغنياء بعض الأزيار يضعونها أمام منازلهم وقصورهم ليشرب منها المارة . وكان بالقاهرة حمامات كثيرة للرجال والنساء وكانت أرضية هذه الحمامات وجدرانها مكسوة بالرخام ويسخن الماء في غلايات كبيرة ينقل منها بواسطة انابيب فخارية الى أحواض رخامية .

ويتحدث فون هارف عن نساء القاهرة فيشير الى تعدد الزوجات والتزام الزوج بالنفقة اليومية على زوجاته مع تخصيص قوامين على خدمتهن ويقرر فون هارف أن للزوجة على الرجل حقوقاً لا يستطيع التهاون في تأديتها والا شكته الى القاضى وبذلك يتعرض للعقاب من أجلها ويعترف فون هارف صراحة بأن للمرأة القاهرية حقوقاً أكثر من زميلتها الأوروبية .



شكل ١٥ — محارب من الممالك متينطق بسيفه كما صورته فون هارف

وتحدث فون هارف بأسهاب عن معالم القاهرة التي شاهدها فنكر المساجد والكنايس والشوارع والمدارس والاهرام ومقابر الممالك بصحراء قايتباي، كما تحدث عن أسواق القاهرة ومخابزها ومطاعمها وحماماتها، واثمان السلم والحاجيات كذلك وصف العادات والتقاليد في القاهرة وتكلم عن الرجال والنساء وأزيائهم والممالك وأسلحتهم ومعيشتهم وأشار إلى الأوقاف الخيرية والحياة الدينية والصوفية ووصف الأعياد والمواسم والحدائق والحيوانات والطيور وقد زود وصفه بكثير من الرسوم التوضيحية ذات الأهمية الكبيرة ونقف من بعض الصور التي أوردها فون هارف على الـزى التقليدى لنساء عصر الناصر محمد بن قايتباي (ص ١٠٧ من الرحلة) ويبدو الطربوش فوق رأس النساء أشبه بالقبعة وتغطية عصابة فضفاضة أمر يشبك الجمالى محتسب القاهرة منذ عصر قايتباي أن تكون طويلة بحيث لا تقل عن ثلاثة أذرع ويبدو على نساء ذلك العصر التدين ويرمز له تلك المسبحة في اليد اليسرى لاحداهن وفوق الوجه وضع الحجاب أشبه بشغل الدانتلة ويرسم فون هارف المكارى كغلام يتميز بالبساطة في الملابس كما يبدو عارى القدمين وفي يده اليمنى عصاته التي يسوق بها حمارة وفوق رأسه عمامة تلتف حول طاقية .

وفي بعض الصور (ص ١٠٤ من الرحلة) صور لنا فون هارف أحد المحاربين الممالك من السلاح دارية بزيه الكامل (شكل ١٥) ويشتمل على طاقية فوق الرأس مصنوعة من الفراء ويده اليسرى يقبض على دبوس وباليمنى يمسك بسيفه المنقوش الذى يتمنطق به ويشد حول وسطه كمران ذا حلق وأبزيم وفي قدميه خف من الجلد (سقمان) والحق أن فون هارف صور نواحي الحياة بقاهرة الممالك في عهد السلطان محمد بن قايتباي بكثير من الدقة حتى يمكننا أن نعتبر هذه الرحلة حلقة من حلقات التاريخ الحضارى للقاهرة في القرن ١٥ م .

دومينيكو تريفيزانو

الدكتور حسن الباشا

فى يوم الاثنين ٢٣ صفر سنة ٩١٨ هـ (١٠ مايو ١٥١٢ م) استقبل السلطان قانصوه الغورى فى القلعة بالقاهرة سفارة سياسية ارسلتها جمهورية البندقية للمفاوضة معه حول بعض المسائل التى تهم البلدين .

وقد ذكر المؤرخ ابن اياس قصة هذه السفارة وترك زاكاريا داجانى احد افرادها وصفا لما دار فيها ، كما خلد احد الرسامين البنادقة صورة استقبال قانصوه الغورى لها (شكل ١٦) .

وقد سبقت هذه السفارة بعض حوادث أدت الى تدهور العلاقات بين القاهرة والبندقية مما حدا بحكومة البندقية الى ارسال هذه البعثة السياسية رغبة فى تصفية ما شاب العلاقات بين الدولتين ، واعادة المياه الى مجاريها .

وقد بدأ تدهور العلاقات عندما تزايد اعتداء الاوربيين على السفن المصرية فى البحر الابيض المتوسط فى سنة ٩١٦ هـ (١٥١٠ م) . وحدث اخطر هذه الاعتداءات فى جمادى الاخر من العام نفسه (اغسطس ١٥١٠ م) حين هاجم فرسان جزيرة رودس تساندهم اربع سفن من البندقية أسطولا مصريا على رأسه محمد بك أحد اقرباء السلطان وكان متجها الى « الجون » فى آسيا الصغرى لاحضار أخشاب ، وقد اشتبكت القوتان فى معركة بحرية بالقرب من ساحل قلعة اياس كان من نتيجتها قتل محمد بك قائد السفن المصرية واستيلاء القرنجة على نحو ثمانى عشرة سفينة مصرية مشحونة بالسلاح وآلة الحرب .

وكان حزن السلطان لهذه الخسارة شديدا حتى انه امتنع عن الاكل يومين ورد على هذا الاعتداء ببعض الاعمال الانتقامية كما أمر رهبان كنيسة القيامة بالقدس بأن يكاتبوا ملوك الفرنج ليردوا ما أخذوه من المراكب والسلاح .

وازداد غضب السلطان على الاوربيين ولاسيما البنادقة حين اكتشفت مكاتبات كانت مرسلة من الشاه اسماعيل الصفوى خصم السلطان اللدود الى قناصل الاوربيين تحضهم على أن يكاتبوا ملوكهم بأن يهاجم الاوربيون الدولة المصرية بحرا على ان يقوم الشاه من جانبه بغزوها برا ، فأمر بالقبض على قناصل الاوربيين بالاسكندرية ودمشق وطرابلس ، وعرض هؤلاء على السلطان بالميدان فى ٢٣ ذى القعدة سنة ٩١٦ هـ فوبخهم وأنذرهم بالشنق على حد قول ابن اياس .

ويبدو ان لويس الثانى عشر ملك فرنسا اراد ان يستفيد من تدهور العلاقات بين المصريين والبنادقة فارسل الى مصر بعثة سياسية كبيرة وصلت القاهرة فى شهر المحرم سنة ٩١٨ هـ (مارس ١٥١٢ م) . وقد وصف جيهان تينو احد افرادها المقابلة التى تمت بين البعثة والسلطان .

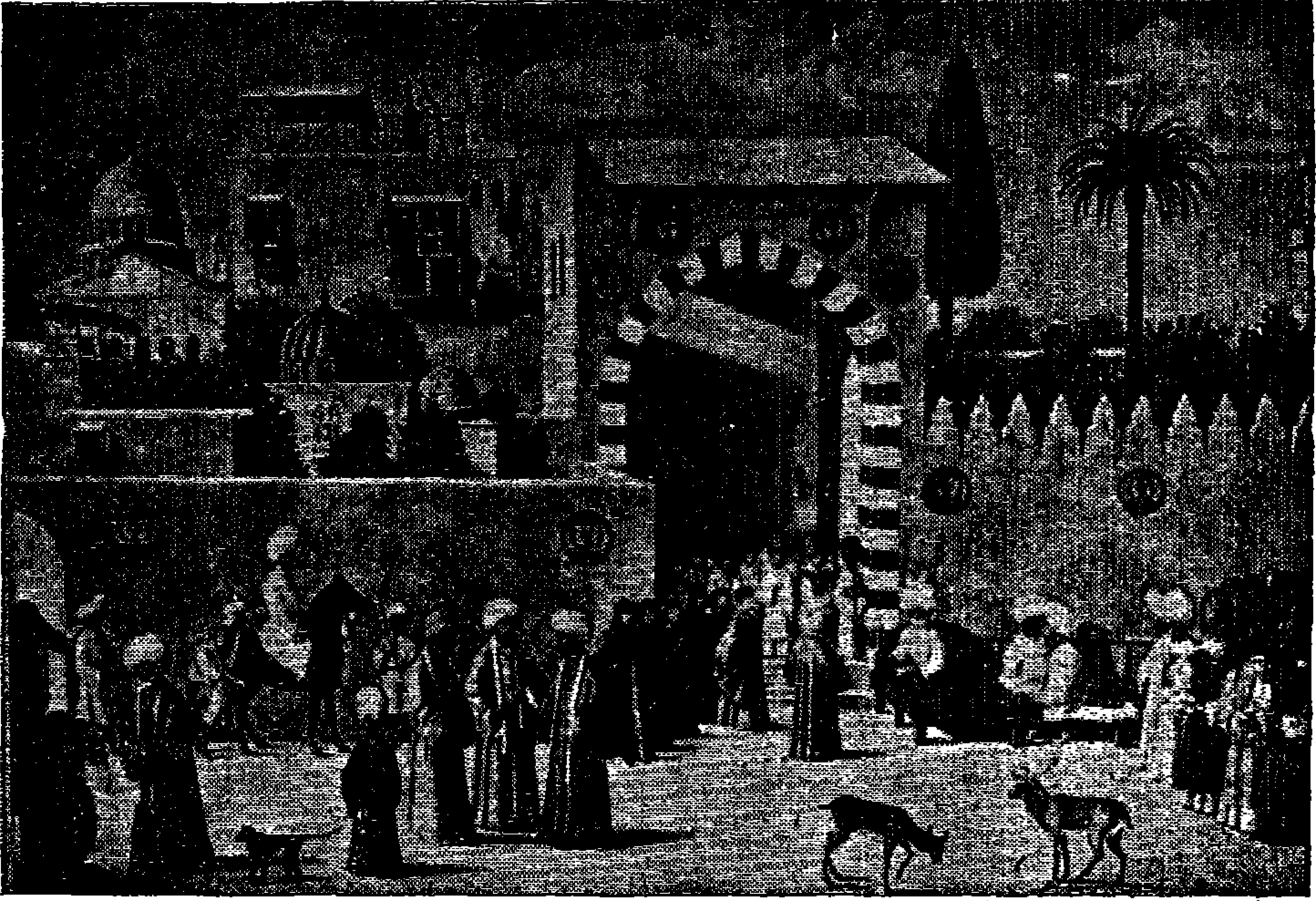
ومن المعتقد ان ارسال فرنسا بعثة الى مصر حقز البندقية الى المبادرة الى ايفاد سفارتها الى السلطان قانصوه الغورى . وربما كان الهدف من سفارة البندقية هو المفاوضة بشأن الافراج عن البنادقة الذين اعتقلوا بتهمة التجسس لحساب الشاه اسماعيل الصفوى وازالة سوء التفاهم الذى حدث بين القاهرة والبندقية نتيجة استيلاء فرسان رودس على السفن المصرية وقتل قائدها بالاضافة الى محاولة استعادة البندقية لامتيازاتها التجارية فى مصر التى خافت ان تفقد لها لصالح فرنسا .

وكان على رأس هذه السفارة احد عظماء البنادقة الاكفاء وهو دومينيكو تريفيزانو الذى صاحب معه بعض اولاده ووصلت البعثة الى القاهرة محملة بالهدايا واستقبلها السلطان بالحفاوة والترحاب . ويصف ابن اياس فى كتابه « بدائع الزهور فى وقائع الدهور » قدوم سفارة البندقية الى القاهرة واستقبال السلطان قانصوه الغورى لها فيقول « حضر الى الابواب الشريفة قاصد ملك الفرنج البنادقة فكان له يوم مشهود واوكب السلطان فى ذلك اليوم وزين باب الزرد خاناه (اى بيت السلاح) باللبوس والسلاح ثم طلع القاصد وصحبته تقدمه حافلة (اى هدايا كثيرة) نحو من مائة حمال ما بين اوانى بلور وجوخ ومخمل واثواب مخمل تماشيح وشقق وحرير اطلس وغير ذلك اشياء حافلة » ثم يضيف الى ذلك انه اشيع « ان قاصد الفرنج قد جاء يسعى عند السلطان فى فتح القيامة التى بالقدس الشريف وكان السلطان اغلق بابها ومنع الفرنج من الدخول اليها بسبب ما تقدم منهم » .

ثم غادر تريفيزانو واصحابه القاهرة فى ٢ أغسطس سنة ١٥١٢ م بعد ان انجز مهمته بكثير من النجاح والتوفيق .

ويهمنا من هذه الرحلة تلك الصورة التى تمثل استقبال السلطان قانصوه الغورى لدومينيكو تريفيزانو وأعضاء بعثته بالقاهرة (شكل ١٦) .

وكانت هذه الصورة فى اول الامر بقاعة المجلس الاعلى بقصر الدوق بالبندقية ثم نقلت الى متحف اللوفر فى باريس على يد روفائيل تريشيت وظل يعتقد خطأ أنها من عمل جنتيلي بلينى (حوالى ١٤٢٩ — ١٥٠٧ م) وأنها تمثل استقبال السلطان محمد الفاتح لبعثة من البندقية الى أن ثبت بوضوح أنها



شكل ١٦ — مقابلة السلطان الخورى لسفراء البندقية برئاسة دومينكو تريفيزانو (عن فييت)

تمثل سفارة تريفيزانو بالقاهرة فى سنة ١٥١٢ م وانها لا يمكن ان تكون من عمل جنتيلى بلىنى الذى توفى قبل ذلك فى سنة ١٥٠٧ م .

ومع ذلك فالصورة مرسومة حسب اسلوب البندقية فى بداية القرن السادس عشر ويرجح انها من عمل أحد زملاء جنتيلى بلىنى او احد تلامذته .

ويشاهد فى الصورة الحوش السلطانى بالقلعة حيث كان السلطان يستقبل السفراء الاجانب وغيرهم . ووراءه اعالى المبانى التى ربما تمثل ديوان الخورى وبيوته بالقلعة والتى يقال ان محمد على هدمها بعد ذلك وبنى مكانها قصر الجوهرة كما تظهر مآذن بعض المساجد وكذلك انواع من الاشجار والنخيل والنباتات وتبدو فى خلفية الصورة سماء القاهرة فى شهر مايو حيث تمت المقابلة تنتشر فيها هنا وهناك غلالات رقيقة من السحب التى لا تحجب زرقة السماء .

وتوضح هذه الصورة بعض جوانب مهمة من الفنون والعمارة والتقاليد الاجتماعية فى القاهرة فى اواخر عصر المماليك .

كما انها تصور بعض مراسيم استقبال السلطان المصرى فى القاهرة للسفراء فى الحوش السلطانى بالقلعة . ويشاهد السلطان جالسا على دكة ، وخلفه يجلس اثنان من اتباعه وعن يمينه وشماله يصطف الامراء وامامه يقف رسل البندقية يتقدمهم رئيسهم تريفزانو وبينه وبين السلطان يقف المترجمان ، وكان يقوم بمهمة الترجمة قبيل ذلك الوقت موظف اسمه تغرى بردى ذكر ابن اياس انه كان له دور مهم فى التاريخ السياسى فى ذلك العصر وفى تدهور العلاقات بين مصر والاوروبيين .

ومن الملاحظ أن عدد رسل البندقية هنا يكاد يتفق مع ما ذكره ابن اياس عن عدد الاعضاء المهمين فى هذه السفارة كما أن هيئة تريفزانو نفسه قريب جدا مما جاء فى وصف ابن اياس له . ويقول ابن اياس فى هذا الصدد مانصه : « فطلع القاصد وهو راكب فرس وقدامه سبعة انفس من اخصائه وهم راكبون على خيول والباقي مشاة فكانوا نحوا من خمسين انسانا من جماعة القاصد الذين جاءوا صحبته ، وكان القاصد رجلا شيخا بذقن بيضاء وهو جسيم وعليه وقار ، وكان لابسا خلعة جر ذهب على حرير أصفر ... » .

وتقدم هذه اللوحة للدراسة نماذج كثيرة لازياء القاهريين فى ذلك العصر من ثياب وعمائم وطواقى وغيرها . ومما يلفت النظر هنا العمامة ذات الشعب أو القرون التى يلبسها السلطان ويبدو ان هذه العمامة هى تلك التى وصفها ابن اياس بالتخفيفة الكبيرة أو الناعورة وذكر انها « كانت فى مقام التاج للملك مصر » فى عصر المماليك .

ومما له أهميته فى هذه الصورة أيضا رسم الدكة التى يجلس عليها السلطان الغورى ، ولقد ذكر بعض المؤرخين بصدها أنها كانت فى أول الامر تصنع من الخشب ، وكانت عوضا عن كرسى الملكة ، وكان يجلس فوقها السلاطين للمحاكمات ، وقد جلس فوق هذه الدكة الخشب جماعة كثيرة من الملوك ونفذوا عليها الاحكام السلطانية وكانت عوضا عن كرسى الملكة ، ثم أمر السلطان فى شهر ذى القعدة سنة ٩١٦ هـ « بشيل الدكة الخشب وأن يبنى مكانها مصطبة بالحجر » ، وقد عز على الناس تغييرها ولم يتفاءلوا بذلك .

ونفذ أمر السلطان فبنى مكان الدكة الخشب مصطبة بالحجر القص أى بكتل الدستور المنحوت وزخرفت بانواع الرخام الملون الفاخر وطلبت زخارفها البارزة والبست بالذهب ، وجعل لها افريز من الرخام الابيض وله رمانتان من الرخام وكسى الافريز بالذهب ونقش عليه اسم السلطان وصنع فوق هذه المصطبة وزرة من الرخام الملون طولها اربع اذرع أى حوالى مترين . وكانت هذه المصطبة غاية فى الحسن . وقد قال بعض الشعراء فى هذه المناسبة ابياتا من الشعر منها

قد جدد الاشراف سلطاننا مصطبة أوصافها تحكه
رخامها شبهت ألوانه جواهر في عقد مشتبكه
البسها الحسن لباس البها حتى غدت تزهو على الدكة

ومن الطريف ان هذه اللوحة تشتمل على ظاهرة ترتبط بعادة من عادات
السلطان الغورى أشار اليها المؤرخون وكان لها دور في حياة القاهرة
السياسية والادبية فى عصره ونعنى بذلك عناية المصور بأن يرسم فى لوحته كثيرا
من الاشجار والنباتات مما يتفق مع ما ذكره ابن اياس عن اشتغال السلطان
بغرس الاشجار وشتول انواع الازهار والرياحين حتى صار ذلك موضع تهكم
عند الشاه اسماعيل الصفوى وشعبه فى ايران :

ولقد اشار الشاه الى ذلك فى رسالة بعث بها الى السلطان الغورى ومعها
رأس ازبك خان من القطار الذى انتصر عليه الشاه وقتله . وكان مما جاء فى
هذه الرسالة بيتان من الشعر فيهما تهديد لجنود السلطان واشادة بانتصار
الشاه على عدوه زبك خان وبشره الخمر فى جمجمته ، وتعرض باشتغال
الغورى بغرس الاشجار والازهار وقد جاء فيها :

السيف والخنجر ريحائنا اف على النرجس والاس
مدامنا من دم أعدائنا وكأسنا جمجمة السراس

وقد اثار هذان البيتان ثائرة الشعراء المصريين فأجاب أكثر من مائتين منهم
عليهما بشعر لم يعجب أكثره السلطان الغورى . ومما قيل فى هذه المناسبة
ما قاله ابن الحجار وقد جاء فيه :

يا قائل لا على نرجس اف على الباغى على الناس
فان خير الناس من لا يرى شرب دم المسلم فى الكاس

وقول الشيخ ناصر الدين بن الطحان :

ثم الرياحين يزيد القوى وشدة البطشة والبأس
والفتك فى الحرب هو الفخر لا لعق الدما كالكلب فى السراس

وقول ابن اياس :

من عاب للنرجس والاس افه عليه فى السورى آسى
ومن يكون السيف ريحانه لا رائحة فى قلبه القاسى

من كان شرب البدم من شأنه وكأسه جمجمة الرأس
مذاك كالكلب العقور الذى لا يختشى فى الناس من بأس
ويرتبط بالسلطان الغورى فى هذه الصورة أيضا رسم رنوكه أو شاراقه وقد
حرص الرسام هنا على أن يرسمها على جدار الحوش الذى يجلس فيه
السلطان .

وكان اتخاذ الرنك من المراسيم المتبعة فى عصر المماليك . والرنك كلمة
فارسية بمعنى اللون وقد استعملت للدلالة على الشارة أو الشعار أو العلامة
التي يتخذها الشخص لنفسه وينفرد بها دون غيره . وكان الرنك فى عصر
المماليك امتيازًا خاصًا للسلطين والامراء وحدهم . وكان الرنك رسماً دائرياً قد
ينقسم الى منطقتين أو ثلاث مناطق أفقية ، وقد يكون من لون واحد أو أكثر من
لون . وكان الرنك يشتمل عادة على رسم لشيء معين : حيوان أو طائر
أو أداة كالدواة أو الكأس أو السيف .

وكان الرنك يرسم على البيوت والاماكن المنسوبة الى صاحبه كالمطابخ وشون
الغلال والمراكب وعلى قماش خيوله وجماله وعلى اسلحته وسائر أدواته .

ومن المرجح ان هيئة الرنك كانت ذات صلة بالوظيفة التي يشغلها الشخص
حين يعين اميرا ويمنح الرنك . وقد يشتمل الرنك على رسم شيء واحد وقد
يشتمل على أكثر من رسم . وقد اختلفت الرنوك من مصر بعد الفتح العثمانى
مباشرة غير أنها كان لها تأثيرها فى تطور الرنوك أو الشارات الأوروبية .

وقد رسم المصور هنا رنك السلطان الغورى على هيئة دائرة يحف بها اطار
مفصص ذو لون أزرق وهى مقسمة الى ثلاث مناطق أفقية : الوسطى صفراء
وتشتمل على صورة كأس داخلها رسم مقلمة أو دواة ويحف بها من الجانبين
رسم يشبه قرنين ، والمنطقة العليا حمراء وبها صورة بقجة مربعة ، والمنطقة
السفلى سوداء وبها رسم كأس ، وجميع الأدوات ملونة بألوان مختلفة . ومن
الملاحظ ان رسم الكأس والقرنين يحتل المركز الرئيسى فى رنك الغورى المرسوم
هنا وربما يرجع ذلك الى أن قانصوه كان قد قرر أمير طبلخانة وشادالشراب
خاناه دفعة واحدة وربما كان الرسم الذى يشبه القرنين يمثل بوقين أو عصوى
الطبل وكلها ذات صلة بالطبلخانات كما أن الكأس ذات صلة بالشراب خاناه .
وقد ورد هذا الرنك على بعض تحفه التى وصلتنا غير أنه يمتاز هنا بوجود
الالوان .

وبالإضافة الى الرنك رسم المصور أيضا دائرتين تشتملان على كتابة ومن
المرجح أنه قد مثل هنا درع السلطان قانصوه الذى يشتمل على القابه ودعاء

له بالعز والنصر وقد وصلنا نماذج من هذا الدرع على بعض آثار السلطان الغورى مثل عمود من الرخام بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة .

ومن الملاحظ ان هذه الدروع او ما يمكن ان يسمى بالرنوك الكتابية كان اتخاذها مقصورا على السلاطين وحدهم ولم يصلنا غير امثلة قليلة لاستعمالها للامراء .

ولم يفت الرسام ان يمثل فى صورته بعض المعالم المعمارية والاجتماعية التى تتفق مع البيئة القاهرية فنجده يزود اللوحة ببعض المآذن التى تذكرنا دوراتها المتعددة وكذلك خصائصها الاخرى بمآذن المساجد القاهرية المشوقة التى وصلتنا من عصر المماليك .

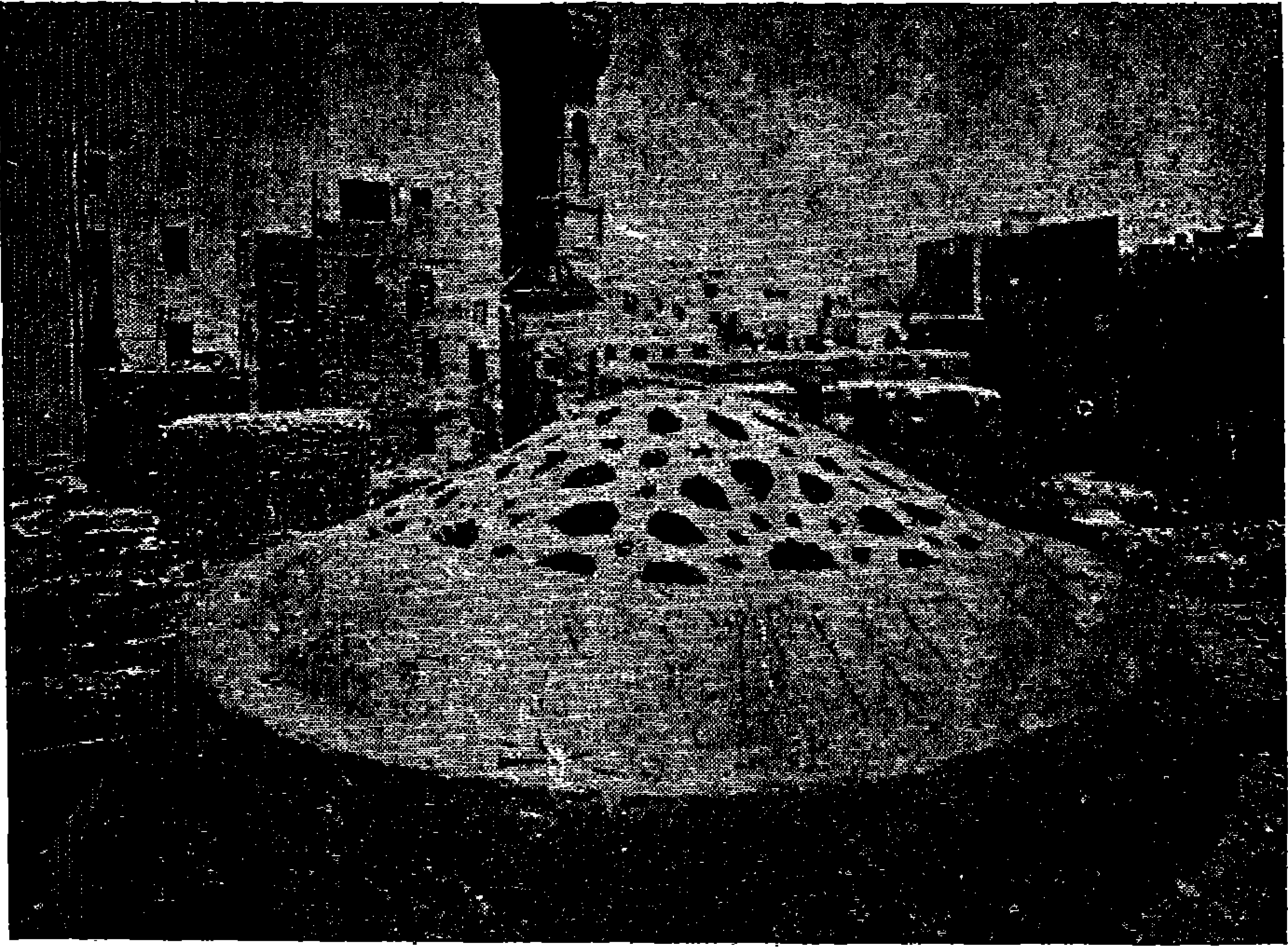
كما اضاف الرسام قبابا من طرز مختلفة عرفتها القاهرة فى عصر المماليك والتى تعلو بعضها اشكال الالهة التى ترمز الى الاسلام .

ومن انواع القباب التى رسمها المصور هنا قبة مضلعة تشبه فى بعض مميزاتها قبة عبد الله المنوفى بصحراء قايتباى التى ترجع الى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) .

ومن ذلك أيضا طراز القبة ذات الزخارف المفرغة او المخرمة وقد عرف هذا النوع بالقاهرة ومن أمثلته قبة ضريح صفى الدين جوهر بالركبية وترجع الى سنة ٧١٤ هـ (١٣١٥ م) وقبة ضريح الشيخ عبد الرؤوف المناوى وترجع الى سنة ١٠٣١ هـ (١٦٢٧ م) ومن الملاحظ أن هذا الطراز من القباب قد استخدم فى القاهرة بصفة خاصة فى العمائر المدنية ولاسيما الحمامات ومن نماذجه الباقية قبة قاعة محب الدين الموقع التى بنيت فى سنة ٧٥١ هـ (١٣٥٠ م) وقبة حمام بالمسكن الملحق بسبيل خاير بك بالتبانة وترجع الى سنة ٩٠٨ هـ (١٥٠٢ م) وقبة حمام سراى المسافرين بخانة بالقاهرة (١١٩٣ م) . ومن الملاحظ أن الزخارف المفرغة فى هذه القباب كانت فى معظم الاحيان تغطى بقطع من الزجاج الملون مما يكسبها منظرا جميلا لاسيما اذا شوهد من الداخل وقد نفذ الضوء خلاله (شكل ١٧) .

ومما تجدر الاشارة اليه أن هذا الطراز من القباب ذا الزخارف المفرغة قد عرف فى صعيد مصر منذ العصر الفاطمى كما يشاهد فى بعض قباب قوص وأسوان .

ولم يفت المصور أن يزود لوحته برسم بعض المنازل التى تفيدنا فى التعرف على شكل المنزل القاهرى فى عصر المماليك ، وما كان يشتمل عليه من عناصر خاصة . . وقد رسم المصور المنازل بأسقف مسطحة تناسب المناخ القاهرى



شكل ١٧ - قبة الشيخ عبد الرؤوف القاوى - قبل سنة ١٠٢١ هـ - ١٦٢١ م
(عن حسن عبد الوهاب)

القليل الامطار ومن الملاحظ أن بعض الاسقف عليه ظلات والبعض الآخر عليه حديقة سطح . ولقد عرف القاهريون حدائق السطح من قبل عصر المماليك اذ ذكر ناصرى خسرو الذى كان فى القاهرة فيما بين سنة ٤٣٩ و ٤٤١ هـ أنه سمع من ثقات أن شخصا غرس حديقة على سطح بيت من سبعة ادوار ونصب فيها ساقية كانت يديرها ثور ويرفع الماء الى الحديقة من البئر ، كما ذكر أن كثيرا من سقوف البيوت فى القاهرة أكثرها حدائق مثمرة وأن بعض القاهريين كانوا يزرعون الاشجار فى أصص ويضعونها فوق الاسطح (ناصر خسرو سفرنامه - ترجمة الدكتور يحيى الخشاب) . ومن الملاحظ أن ظلات الاسطح وحدائقها تتفق مع حاجة القاهريين للاستمتاع بالهواء البارد فى صيف القاهرة الحار .

ومن مميزات المساكن القاهرية التى أثبتتها المصور فى لوحته ستائر النوافذ الخشبية المخرمة التى تسمى بالمشربيات والتى كانت تسمح بدخول الهواء ، وفى الوقت نفسه تحجب من بداخل المنزل وبخاصة الحريم عن الاعين . وقد قسم المصور المشربيات هنا الى قسمين قسم سفلى غير مفتوح وقسم علوى فتح بعض ضلفه .

ومن العناصر المعمارية القاهرية التى تفيد أيضا فى حجب داخل المنزل فى هذه الصورة المدخل المنكسر الذى يؤدى الى الحوش السلطانى وهو مدخل ذو تخطيط منكسر بزاوية قائمة يضطر الداخل فيه أن ينعرج الى يساره قبل أن يدخل الى الحوش أو الفناء. ويقصد من هذه المداخل فى حالة البيوت من غير شك صيانة أهل البيت عن عيون الغرباء فى الخارج حتى فى حالة ترك الباب مفتوحا ولقد عرفت هذه المداخل فى القاهرة من قبل عصر المماليك اذ ثبت أن بعض الدور التى اكتشفت آثارها فى الفسطاط والتى ترجع الى العصور الاسلامية المبكرة كانت ذات مداخل منكسرة كما ذكرنا فى فصل سابق .

واستخدمت المداخل المنكسرة لضرورات دفاعية فى العمارة الحربية منذ العصور القديمة ، كما عرفت أيضا فى المساجد حيث يرجح أنها استعملت هنا للملاءمة بين اتجاه الشارع وتخطيط المسجد بحيث يكون جداره القبلى فى اتجاه القبلة كماهى الحال مثلا فى جامع السلطان حسن وجامع المؤيد. غير أنه من المعتقد أن المدخل المنكسر قد استعمل فى المنازل لأول مرة فى القاهرة أو على الاصح فى الفسطاط .

وقد زود المصور مدخل الحوش من الداخل بعقد مدبب ابلق يتألف من صنج بيضاء تتبادل مع صنج سوداء وفوقه شريط من الكتابة بخط نسخ مملوكى وفى أعلاه مظلة يحملها كابولان ، كما زود سور القصر الى يمينه بشرافات مدرجة ومن المعروف ان اقدم نماذج الشرافات الباقية فى القاهرة تتمثل فى جامع احمد ابن طولون .

هذا ولم يفت المصور أن يمدنا فى صورته بلمحات عن بعض مظاهر الحياة الاجتماعية فى القاهرة فى هذا العصر كظاهرة اتخاذ الغزلان واستئناسها للترفيه والاستمتاع بمنظرها وصورة قزم يقود نسناسا كوسيلة للتسلية .

وعلى الرغم مما تقدم هذه الصورة من معالم قاهرية مملوكية فإنها تشتمل على بعض عناصر تبدو غريبة عن البيئة القاهرة مثل الواجهة ذات السقف الجمالونى التى تذكرنا بواجهة رواق القبلة بالجامع الاموى بدمشق أو بواجهة بعض البازيليكات . واذا أضفنا الى ذلك الاسلوب الذى اضطر المصور أن يتبعه فى رسم بعض العناصر وتنسيقها وتلوينها لاعتبارات فنية وجمالية كان علينا أن نلتزم جانب الحذر عند دراسة هذه اللوحة كوثيقة تصور لنا جانبا من حياة القاهرة ومعالمها فى اواخر عصر المماليك . ومن الطبيعى أن الرسام لم يرسم هذه اللوحة على الطبيعة بل رسمها بعد عودته مستعينا ببعض الرسوم التى رسمها أثناء زيارته .



شكل ١٨ — جزء من لوحة « موعظة القديس مرقس باسكندرية » من عمل جنتيلي بليني وأخيه جيوفاني (متحف بريرا في ميلان)

وربما اعتمد أيضا على رسوم بعض المعالم الاسلامية المختلفة التي كان من عادة المصورين الأوروبيين في ذلك العصر أن يحتفظوا بها بالإضافة الى رسوم أخرى ليستخدموها عند الحاجة اليها . وقد وصلنا بعض هذه الرسوم مجموعة

فكراسات في متحف اللوفر في باريس والمتحف البريطاني في لندن. وينسب
أهم هذه الكراسيات الى بيزانلو والى جاكوبوبلينى ولو أنه من المؤكد أن فنانين
آخرين قد أسهموا فى عملها .

ومن المعروف أيضا أن جنتيلى بلىنى قام أثناء اقامته فى اسطنبول سنة
١٤٧٩-١٤٨٠ م برسم بعض المناظر والمعالـم والأشياء التى لفتت نظره فى هذه
المدينة الإسلامية . وكان لهذه الرسوم أثر واضح فى الانتاج الفنى فى القرن
السادس عشر ولاسيما فى البندقية . ولقد استفاد كثير من الفنانين الاوروبيين
من هذه الرسوم فى عمل لوحاتهم ذات الموضوعات المتصلة بالشرق اذ زودوا
صورهم بنماذج منها ، كما استغلها جنتيلى بلىنى نفسه كما يتضح فى
لوحته « موعظة القديس مرقص فى الاسكندرية » المحفوظة فى متحف بريرا فى
ميلان والتى بدأها جنتيلى فى سنة ١٥٠٤ م واتمها اخوه جيوفانى بلىنى من
بعده حيث نرى فيها صور بعض الحيوانات والنماذج المألوفة فى الشرق
الاسلامى فضلا عن بعض العناصر المعمارية التى تذكرنا بمدينة القاهرة مثل
المسلة المصرية والمنارة التى تشبه بدرجةها الذى يلف حولها من الخارج مؤنفة
جامع ابن طولون بالقاهرة (شكل ١٨) .

ويبدو أن جنتيلى بلىنى كان على صلة بالقاهرة اذ طلب منه فرنسيسكو
جونزاجا حاكم مانتوا ان يرسل اليه رسما لها .

على أنه مهما كان مقدار الحذر أو التجاوز الذى يمكن أن نقدره فى صورة
استقبال قانسوه الغورى لدومينيكو تريفيزانو فى القاهرة فإنه مما لا شك فيه أنها
تفيدنا الى حد ما فى التعرف على بعض الجوانب المعمارية والفنية والاجتماعية
فى حياة القاهرة فى أواخر عصر المماليك .

الفصل الرابع

شخصيات يارزة من القاهرة

- وضوح شخصية الفنان على حرف القاهرة
- أبو القسم مسلم بن الدهان ● غيبي بن التوريي
- بنو العلم ● محمد بن سنقر
- سيف الدين قلاوون ● فأنصوه القوري
- أبو العباس أحمد القلقشندی ● عبد الرحمن الجبرتي

وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة

الدكتور حسن الباشا

من الظواهر الملفتة للنظر فى الخزف الفاطمى وجود توقيعات صناعة على كثير من التحف الخزفية التى وصلتنا منه ، مما يدل على اعتداد هؤلاء الصناع بانفسهم واعتزازهم بمكانتهم وفخرهم بانتاجهم . وبدراسة انتاج هؤلاء الصناع اتضح ان لكل منهم أسلوبه الصناعى والخزفى وطابعه الخاص الذى ينفرد به عن غيره . والحق ان تمسك هؤلاء الصناع والفنانين بالتوقيع على انتاجهم من جهة وتميز انتاج كل منهم بميزات خاصة وأسلوب شخصى من جهة أخرى لما يدحض الافتراء الذى اعتاد البعض أن يوجهوه الى الفنانين المسلمين حين يتهمونهم بانعدام الشخصية الفنية وبارتباطهم جميعا بتقاليد فنية لا يستطيعون أن يحددوا عنها أو يخرجوا عليها وبانعدام روح الابتكار لديهم وباللجوء الى التقليد والتكرار .

ولقد استطاع علماء الفنون والآثار أن يدرسوا انتاج صناع الخزف الفاطمى بفضل ما عثر عليه منه فى أطلال مدينة الفسطاط التى أسسها عمرو بن العاص بعد فتح مصر فى سنة ٦٤٢م. وعلى الرغم من أن بعض الولاة الذين حكموا مصر بعد عمرو قد عمدوا الى تأسيس مدن لهم مثل العسكر والقطائع والقاهرة فان الفسطاط ظلت مدينة مأهولة بالسكان عامرة بالنشاط والحياة تمثل جزءا منهما من عاصمة الديار المصرية حتى نهاية الدولة الفاطمية حين لجأ شاور الى احراقها فى سنة ١١٦٨ م (٥٦٤ هـ) حتى لا تقع فريسة سائغة فى يد الصليبيين الذين هاجموا مصر فى ذلك الوقت طمعا فى احتلالها والسيطرة عليها بعد أن ظهر ضعفها أثناء التنافس بين الوزيرين الفاطميين شاور وضرغام على السلطة واستعانة كل منهما بالقوى الأجنبية كما ذكرنا فى فصل سابق .

وكان من أثر حريق الفسطاط أن خربت هذه المدينة العظيمة وهجرها أهلها وصارت أطلالا ينشق فيها البوم والغربان كما أصبحت مباءة يلقي فيها سكان القاهرة بالمخلفات وأنقاض الهدم .

على أن هذه المدينة المخربة المهجورة صارت - من جهة أخرى - منذ ظهور العناية بالآثار الإسلامية قبله علماء الآثار - يجرون فيها أعمال الحفر والتنقيب

بحثا عن الآثار التي تحتويها في باطنها : سواء ما كان متخلقا من الحريق أو ما اشتملت عليه المخلفات والانقاض التي كان يلقي بها منذ أن صارت بقعة خربة .

وبالإضافة الى علماء الآثار فطن تجار العاديات القديمة الى ما تحويه أطلال هذه المدينة وأكوامها من كنوز فنية ، فانطلقوا هم وعملآؤهم ينقبون فيها ولا هم لهم الا الحصول على التحف ذات القيمة المادية أو الفنية بصرف النظر عن اتباع أسلوب علمي في الحفر والتنقيب مما أفقد التحف المكتشفة كثيرا من أهميتها الأثرية والتاريخية .

ومهما يكن من أسلوب الحفر والتنقيب فقد كان مما عثر عليه في أطلال مدينة الفسطاط مجموعة كبيرة من نوع من الخزف الفاخر استطاع علماء الآثار والفنون أن ينسبوه الى مصر الفاطمية ونظرا لما يزين هذا الخزف من زخارف ذات بريق معدني فقد اصطلح على تسميته بالخزف ذي البريق المعدني .

ويمثل الخزف ذو البريق المعدني المصري فرعاً من نوع من الخزف شاع استخدامه في العالم الاسلامي كله اذ عرف - بالإضافة الى مصر - في الشام والعراق وايران وشمال افريقية والاندلس .

وكان هذا النوع من الخزف يصنع بطريقة تختلف بعض الشيء عن باقي انواع الخزف فكان يحرق أولا كالعادة ثم يطلى بطلاء قصديري غير شفاف وبعد ذلك يحرق مرة ثانية لتثبيت الطلاء وبعد ذلك يزخرف بأوكسيدات معدنية تعطى في أغلب الاحيان لونا ذهبيا ثم يحرق مرة ثالثة في درجة حرارة منخفضة جدا بحيث تثبت هذه الزخارف وتكتسب بريقا اشبه ببريق المعادن ، وربما استغنى عن الحرق الاولى .

ويعتقد بعض العلماء أن صناع الخزف قد ابتكروا هذا النوع من الخزف ذي البريق المعدني ليستعويض به أثرياء المسلمين عن أواني الذهب والفضة التي كان يتورع اتقياؤهم عن استعمالها والتي وعدهم بها الله سبحانه وتعالى في الجنة حيث يقول سبحانه : «يطاف عليهم بصحاف من ذهب وأكواب» (سورة الزخرف آية ٧١) ، « ويطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قوارير . قوارير من فضة قدروها تقديرا » (سورة الانسان آية ١٥ ، ١٦) .

ولقد أثار البعض شيئا من الشك بصدد نسبة ما عثر عليه من هذا الخزف في أطلال الفسطاط الى مصر زاعمين أنه ربما كان مستوردا من خارج مصر : من العراق مثلا أو ايران . غير أنه من بين القطع الخزفية التي عثر عليها من هذا النوع من الفسطاط قطع تالفة أما نتيجة زيادة النضج أو قلته مما يدل على أن الخزف ذا البريق المعدني الذي عثر عليه بمصر قد صنع في مصر نفسها ولم



شكل ١٩ — صحن من الخزف ذي البريق المعدنى — حوالى القرن الخامس الهجرى ١١ م
(مجموعة خاصة بلندن)

يستورد من خارجها اذ انه ليس من المعقول استيراد خزف قالف ، وفضلا
عن ذلك فان توقيعات بعض صناع هذا الخزف قد اشتملت على مكان الصناعة
وهو مصر .

والحق ان الخزف ذا البريق المعدنى المصرى قد انفرد بخصائص مادية
وزخرفية وفنية تميزه عن سائر انواع هذا الخزف فى شتى أنحاء العالم
الاسلامى واهم ما يميز الخزف المصرى طينته التى تتميز بأنها رملية وهشة
وسميكة ومائلة الى الاحمرار او الاصفرار .

وظهر على هذا الخزف انواع الزخارف المختلفة ولا سيما الزخارف النباتية
والحيوانية والكتابية . كما رسمت عليه احيانا صور تمثل موضوعات بعض
المتع مثل الصيد والعزف والشرب والرقص ومما تجدر الاشارة اليه ايضا ان
بعض الصحن الخزفية الفاطمية اشتملت على صور ذات طابع شعبى مثل

صورة بطالين يتصارعان وقد تجمع حولهما بعض النظارة أو صورة حمال يمشى في خطوات وثيدة أو صورة رجلين يتبارزان بالعصى أو صورة مناقرة الديكة (شكل ١٩) .

ولقد ورث صناع الخزف كثيرا من التقاليد التي كانت متبعة في العصر الطولوني ثم طوروها وارتقوا بها حتى كادوا ان يصلوا بهذه الصناعة الى حد الكمال .

ولقد امكننا اطلال الفسطاط بقطع من الخزف ذي البريق المعدني تمثل اجزاء من انواع مختلفة من الاواني مثل الاطباق المسطحة والعميقة والسلطانيات والقدير وغيرها . وقد سبق ان اشرنا الى ان كثيرا من هذه القطع يشتمل على توقيعات الصناع الذين انتجوها وقد استطاع العلماء بفضل هذه التوقيعات ان يتعرفوا على أسماء عدد من صناع الخزف الفاطمي كان لكل منهم أسلوبه الخاص من حيث الصناعة والزخرفة .

وقد أمكن عن طريق الدراسة العلمية لتطور اساليب الصناعة والزخرفة في انتاج هؤلاء الصناع ومقارنتها بالزخارف الطولونية والفاطمية والايوبية بصفة عامة ان تحدد الازمنة التي اشتغل فيها كل منهم على وجه التقريب بالاضافة الى مدارسهم الفنية وتطور اساليبهم ونسبة القطع الخزفية الخالية من التوقيع الى صناعاتها .

ومما ساعد على تأريخ المنتجات الخزفية الفاطمية أيضا الحصول على قطع من طبق بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة (سجل رقم ١٢٩٩٧، ١٤٣٨٩) عليه طراز من الكتابة الكوفية المعجمة باسم استاذ الاستاذين « غبن » قائد القواد في عهد الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله استطعنا تأريخه بما بين شهر ربيع الآخر سنة ٤٠٢ هـ (نوفمبر ١٠١١ م) وجمادى الاولى سنة ٤٠٤ هـ (نوفمبر ١٠١٢ م) ان بدراسة زخارف هذا الطبق صار من الممكن ان نتعرف على الانتاج المتشابه والذي يرجع الى تاريخ معاصر او مقارب لتأريخه وبالتالي ان نحدد الصناع الذين أنتجوه . وقد استطاع العلماء بفضل هذه التوقيعات ان يتعرفوا على اساليب الصناعة وصار من الممكن الى حد ما تحديد الانتاج الاقدم وكذلك الانتاج الاحدث وصناع كل منهما (شكل ١٢٢) .

وربما كان مسلم بن الدهان هو أهم صناع الخزف ذي البريق المعدني أو أهم مزوقيه بحيث يمكن اعتباره صاحب مدرسة . وقد وصلنا مجموعة كبيرة من الخزف تشتمل على توقيع هذا الفنان بالاضافة الى العلامة التي يعتقد انه اتخذها شعارا له أو لصنعه وفي معظم الاحيان يظهر اسم مسلم بخط

كوفي بسيط على قاعدة الاتاء ولو أنه وجد أحيانا مكتوبا بأسلوب زخرفى على باطن الاتاء (شكل ٢٠) وسنفرد لمسلم فى هذا الكتاب بحثا مستقلا .

اما علامة مسلم فهى على ظاهر الاتاء وعلى هيئة دائرتين متداخلتين متحدتى المركز تشتمل الدا خلية منهما على خطوط متقطعة ومتوازية . ومن الملاحظ أن هذه العلامة قد ظهرت — قبل مسلم — على الخزف المصرى فى القرن الثالث الهجرى (٩ م) وكذلك على انتاج صناع فاطميين آخرين من مدرسة مسلم مما يرجح أنها كانت من التقاليد التى ورثها الصناع الفاطميون من الخزف الطولونى .

وتتميز الاوانى الخزفية التى تنسب الى مسلم وتحمل توقيعها وعلامته بأنها ذات قاعدة منخفضة جدا وبانها مدهونة بطلاء يغطيها كلها من الباطن والظاهر بما فى ذلك القاعدة .

كما تتميز ايضا بأن زخارفها ذات بريق معدنى يغلب عليه اللون الذهبى المشوب بخضرة الناتج من مزيج من الفضة والقصدير ولو أنه من الملاحظ أن بعض هذه الزخارف يعطى أحيانا بريقا معدنيا أحمر نحاسى اللون وذلك نتيجة لفحها بالحرارة اثناء الحرقه الاخيرة .

وقد استخدم مسلم فى تزيين انتاجه شتى انواع الزخارف من نباتية وحيوانية وأدمية وكتابية ويتجلى فى رسومه كثير من الحرية وقوة التعبير مما يجعلها وثيقة الصلة بالرسم الطولونى كما يتضح فى رسومه ايضا بعض وحدات زخرفية تنسب الى الفن الساسانى مثل شجرة الحياة والحيوانات المجنحة والفرع النباتى فى قم الحيوان أو الطائر والعصابة الطائرة من رقبة الحيوان أو الطائر (شكل ٢٠) .

وكان مسلم يميل الى زخرفة باطن الاتاء بموضوع رئيسى يتألف فى الغالب من حيوان أو طائر تحف به زخارف نباتية تساعد على إبرازه وإظهاره .

اما ظاهر الاتاء من عمل مسلم فكان يشتمل فى معظم الاحيان على علامته مكررة أربع مرات حول جدار الاتاء وكان يرسم بينها « تهشيرات » من خطوط غليظة متباعدة تشبه تلك التى فى الدائرة الداخلية .

هذا وقياسا على ما عرف من اسلوب مسلم فى انتاجه الذى يحمل توقيعها يمكن نسبة طبق غبن الى مسلم ايضا ويؤيد هذه النسبة انه قد عرف عن مسلم اهتمامه باستخدام طراز الكتابة الكوفية التى تلف حول الاتاء بالاضافة الى استخدامه لوحداث زخرفية نباتية تشبه الزخارف النباتية على طبق غبن (متحف الفن الاسلامى سجل رقم ١٤٩٣٠) (شكل ١٢٢) .

وبفضلنا عن ذلك فان هذا الطبق الكبير الذى يبلغ محيطه أكثر من ٥٠ سم والذى يمتاز بدقة زخارفه وروعة رسومها وجودتها وارتقائها والذى عمل لقائد القواد فى عصره يجدر به ان يكون من عمل اشهر صناع هذا العصر على الاطلاق وهو مسلم بن الدهان .

ويمكن أن نضيف الى ذلك ايضا ان ظاهر طبق غبن يشتمل على علامة مسلم التى سبقت الاشارة اليها ولو أنه مما يؤسف له ان القاعدة التى ربما كانت تحمل توقيع مسلم حسب العادة لا تزال مفقودة حتى الان .

ومهما يكن من شئ فانه من المتعذر القطع بنسبة طبق غبن الى صانع معين على وجه التحديد وربما تكتشف أجزاء أخرى من هذا الطبق تشتمل على توقيع الفنان الذى صنعه .

وكما انتسب مسلم الى أبيه الدهان الذى يلاحظ من لقبه أنه كان يمتن نفس الصنعة نجد اخا لمسلم اسمه « مترف » ينتسب الى مسلم نفسه : اذ يثبت توقيعيه على طبق صغير بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٢٩٩٩) بصيغة « عمل مترف اخو مسلم الدهان » .

ومن الملاحظ ان هذا الطبق يمثل جزءا من صينية تشتمل على عدة اطباق . ومن صناع الخزف المسلمين الذين من المحتمل انهم عاصروا مسلم بن الدهان وربما كانوا من تلاميذه فنان وصلنا توقيعيه على انتاجه واسمه على البيطار . وكان توقيع هذا الصانع يرد احيانا بصيغة كاملة « عمل على البيطار بمصر » كما يتضح على جانب من قدر بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة « سجل رقم ١٤٨٠٤ » ومن الملاحظ ان على البيطار قد استخدم احيانا زخارف نباتية تشبه الوحدات الزخرفية التى استخدمها مسلم كما اعتاد ان يزخرف ظاهر اطباقه حسب اسلوب مسلم من حيث رسم علامة مسلم والتهشيرات بين الدوائر الخارجية الاربع وفى داخل الدوائر الداخلية .

ومن مدرسة مسلم ايضا فنان وصلنا توقيعيه مصحوبا باسم مسلم : ذلك أنه قد عثر باطلال الفسطاط على قطع من اوان خزفية تحمل توقيع مسلم بصيغة « عمل مسلم » ومعه اسم « جعفر » مكتوبا بخط كبير . وهذا يرجع ان « جعفر » كان من تلاميذ مسلم وأنه كان يعمل حسب تقاليد مسلم وأنه بدأ انتاجه باثبات اسم مسلم مع اسمه كعلامة على ذلك والحق ان اسلوب جعفر شديد الشبه بأسلوب مسلم ، وان كان أكثر تطورا من حيث الزخارف وكثرة التفاصيل ومن حيث جمعه فى العمل الواحد بين لونين من البريق المعدنى هما النحاسى والذهبى المخضر ولا شك ان ذلك يدل على أن جعفر كان أحدث عهدا

من مسلم . هذا ومن الملاحظ أنه قد وصلنا قطع من الخزف ذى البريق المعدنى تحمل اسم جعفر وحده كما أنه فى بعض الاحيان كان جعفر يرسم على ظاهر الاناء علامة تختلف بعض الشيء عن علامة مسلم اذ كان يستعيز عن الدائرتين المتداخلتين بدائرة واحدة . ويظهر اسم جعفر على بعض انتاجه منسوباً الى بلده الاصلى « جعفر البصرى » أحيانا .

ويرجع الى عصر تال مباشرة لعصر مسلم أى الى حوالى منتصف القرن الخامس الهجرى (١١ م) صانع خزف وصلنا نماذج من انتاجه تحمل اسم « الطبيب » ويستخدم هذا الفنان على ظاهر الاناء علامة مشابهة لعلامة مسلم كما ان أسلوبه الزخرفى قريب من أسلوب مسلم . ومع ذلك فانه يتضح فى أسلوب الطبيب بعض التطور: ذلك أنه لا يقتصر على الزخارف ذات البريق المعدنى بل يضيف اليها رسومات تحت الطلاء ذات ألوان كثيرة هى الاخضر والبنفسجى المنجنيزى والازرق الفيروزى والاصفر الداكن .

ويمكننا أن ننسب الى عصر « الطبيب » أيضا صنعا آخر يتفق معه من حيث الجمع بين البريق المعدنى والرسوم بالالوان تحت الطلاء ونعنى بذلك « أحمد الصياد » والحق أن التشابه بين أعمال أحمد الصياد والطبيب لا يقف عند هذا الحد ولكنه يتعدى أيضا الى أسلوب الزخرفة نفسها .

واذا كان هؤلاء الخزافون الذين سبق ذكرهم ينتسبون الى مدرسة واحدة تمثل أسلوبا مبكرا فى صناعة الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى فانه قد وصلنا انتاج آخر من الخزف يدل أسلوب صناعته وزخارفه على أنه يرجع الى أواخر العصر الفاطمى ونقصد بذلك الخزف الذى ينسب الى مدرسة سعد .

على أنه قد أمكن التعرف على بعض صناع أو رسامين على الخزف يمثل أسلوبهم مرحلة انتقال بين أسلوب مسلم ومدرسته فى النصف الاول من القرن الخامس الهجرى (١١ م) وبين أسلوب سعد ومدرسته فى أواخر هذا القرن وفترة طويلة من القرن السادس الهجرى (١٢ م) وربما كان أبرز هؤلاء الصناع « الشريف أبو العشاق » الذى ترجع نسبته الى النصف الثانى من القرن الخامس الهجرى (١١ م) وكان توقيع هذا الفنان يرد على انتاجه بصيغ مختلفة هى : « عمل الشريف أبو العشاق » « وأبو العشاق » . . و « الشريف عشاق » . . و « شريف » وفى بعض الاحيان كان العمل الواحد يجتمع عليه صيغتان هما « عمل الشريف أبو العشاق » و « عمل الشريف » كما يتضح ذلك على جزء من قدر بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (مسجل رقم ١٩٦٩٨) .

ويلاحظ على أسلوب « الشريف أبو العشاق » أنه يجمع بين خصائص من أسلوب مسلم ومدرسته وأخرى من أسلوب سعد ومدرسته . فمن جهة تتضح

محافظة على بعض مميزات الخزف الفاطمي المبكر مثل القواعد المنخفضة وكسوتها بالطلاء واستخدام علامة مسلم على ظاهر الاناء والجمع بين التلوين تحت الطلاء والبريق المعدنى وتقليد كل من مسلم والطبيب والصيد فى طريقة رسم الحيوان .

ومن جهة أخرى نلاحظ اقترابه من اسلوب سعد ومدرسته من حيث شكل الاوانى واسلوب الصناعة : فنجد ان خزفه يتميز برقة الجدار وباستخدام الطلاء الازرق الفيروزى الذى يعزى استخدامه الى التأثير بنوع من البورسلين كان يستورد من الصين فى ذلك الوقت .

ويقودنا انتاج الشريف أبو العشاق الى مدرسة سعد التى تنسب الى اواخر القرن الخامس الهجرى (١١ م) وحوالى النصف الاول من القرن السادس الهجرى (١٢ م) ويكاد سعد ومدرسته يعادلان من حيث الاهمية الصناعية والفنية مسلم ومدرسته واذا كانت مدرسة مسلم تتميز بأنها لا تزال تحتفظ بكثير من خصائص الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى فان مدرسة سعد تبدو وكأنها قد تخلصت تماما من هذه الخصائص القديمة .

وقد وصلنا مجموعة من الاوانى الخزفية تشتمل على توقيع سعد مكتوبا بخط كوفى موزن على ظاهر الاناء . وتتميز هذه الاوانى بأن طلاءها لا يغطى ظاهرها كله وانما يقف دون القاعدة بنحو ثلاثة سنتيمترات .

اما المينا التى كان يستخدمها سعد فهى اما قصديرية ذات لون ابيض نقي واما نحاسية ذات لون أزرق مائل الى الخضرة واما منجنيزية ذات لون احمر وردي .

اما البريق المعدنى فكان اما نحاسى اللون أو زيتونى اللون مائلا الى الاصفرار .

وتمتاز الزخارف التى يستعملها سعد بالتنوع والثراء كما كان سعد يكثر من رسوم الحيوان والطيور التى تحف بها الافرع النباتية والجداول . وكان سعد يهتم برسم زخارفه وصوره بعناية ودقة . اما رسومه الاسمية فكانت تبدو بمظهر الانوثة والرقّة .

وينتمى الى مدرسة سعد عدد من الخزافين نذكر منهم «ابن الساجى» وقد عثر فى اطلال مدينة الفسطاط على بعض قطع من الخزف تحمل توقيعيه . ويتميز انتاج ابن الساجى بأنه عبارة عن سلاطين صغيرة الحجم ذات جدران مائلة وقاعدة مرتفعة وهو يستخدم طلاء زجاجيا ابيض تشويه زرقة خفيفة لا يكسو ظاهر الاناء كله ولكنه يقف دون القاعدة . اما زخارفه ذات البريق المعدنى

فتمتاز بانها كبيرة الحجم وذات خطوط غليظة وتبدو كأنها قد نفدت بسرعة ويتراوح لون البريق المعدنى بين البنى والاخضر والاصفر المخضر .

ويقتررب أسلوب ابن الساجى كثيرا من أسلوب سعد كما يتضح من شكل الاوانى والطلاء الزجاجى الذى لا يغطى القاعدة واستخدام اشربة راسية تتجه نحو المركز تشمل على كتابة كوفية او شبه كتابة كوفية ورسم فروع نباتية تنتهى بأشكال على هيئة ثمرة الرمان واستخدام رسوم لولبية رفيعة محزوزة فى الطلاء المعدنى وترك ظاهر الاناء خاليا من الزخارف فى كثير من الاحيان ووضع توقيعه فى منتصف الجدار من الخارج .

وبالاضافة الى الصناع الذين اشرنا اليهم وصلنا أسماء أخرى وجدت على نماذج من الخزف الفاطمى كما عثر على كميات كبيرة من القطع الخزفية الخالية من أسماء مما يدل بوضوح على ازدهار هذه الصناعة فى العصر الفاطمى .

وبفضل بحوث علماء الآثار والفنون أمثال الاستاذين على بهجت وماسول (الخزف الاسلامى فى مصر) والدكتور زكى محمد حسن (كنوز الفاطميين) والاستاذ عبد الرؤوف على يوسف أمين قسم الخزف بمتحف الفن الاسلامى (طبق غبن والخزف الفاطمى المبكر ، وخزافون من العصر الفاطمى وأساليبهم الفنية) صار من الممكن دراسة روائع الخزف الفاطمى والتعرف على أساليب صناعتهم .

وبعد فان صناع الخزف ذى البريق المعدنى الذين استعرضنا أساليبهم والذين كانوا يوقعون بأسمائهم على انتاجهم قد اثبتوا بما لا يترك مجالا للشك انهم كانوا فنانيين بحق لكل منهم أسلوبه المتميز وشخصيته الفنية الواضحة .

أبو القسم مسلم بن الدهان

عبد الرؤوف على يوسف

استرعى انتباه علماء الفنون والآثار الإسلامية عشرات الأواني الخزفية التي كشفت عنها حفائر الفسطاط بالقاهرة تحمل توقيع خزاف متقن لفنه هو أبو القسم مسلم بن الدهان . ولقد ثبت أن هذا الخزاف هو أشهر خزافي العصر الفاطمي في أواخر القرن الرابع والنصف الأول من القرن الخامس الهجري (١٠ و ١١ م) . ويعتبر رائدا لمجموعة من خزافي هذا العصر الفاطمي المبكر اشتهروا بانتاج أوان من الخزف اللامع ذي البريق المعدني - والثابت أن - مسالما عاش في عصر الخليفة الحاكم بأمر الله الفاطمي (٩٩٦ - ١٠٢١ م) وذلك لوجود توقيعه على جانب من صحن محفوظ بمتحف بناكي بأثينا ويتضمن اسم « أبو الحسن أقبال الحاكم » (سجل رقم ١١١٢٢١) .

وقد أمدتنا حفائر الفسطاط بقطع عديدة من الخزف تحمل توقيعه وقد أمكن ترميم بعضها وتكميلها وأعطائها هيئاتها الأصلية . وقد ساعد على ذلك العثور على كثير من هذه القطع (الكسر) في اكوام بمدينة الفسطاط ، والارجح انها كانت أجزاء من أوان لم يصح حرقها وانضاج زخارفها فالتقى بها الخزاف الى جوار القرن فوجدت متجاوزة وأمكن تجميعها وترميمها . ونستطيع أن ندرس في هذه القطع المكمل والكسر أسلوب هذا الخزاف المجيد في صناعة الاواني وزخرفتها .

وتمثل منتجات مسلم مرحلة متطورة عن أواني الخزف ذي البريق المعدني في العصر الطولوني فنجد في اوانيه أطباقا عميقة ذات جدران مائلة منفرجة وأخرى جدرانها مقعرة وتنتهي من أعلاها بحافة مسطحة بارزة الى الخارج . وبعضها قليل العمق قصير الجدار واميل الى التسطيع . ويخرف ظاهر هذه الاطباق اربع مجموعات من دوائر كل منها تتألف من دائرتين متحدتي المركز ويملا داخل الدائرة الصغرى ثلاثة خطوط متوازية أو أكثر وبالأرضيات بين هذه الدوائر تهشير (تظليل) من خطوط صغيرة مائلة متجاوزة . ومثل هذا الأسلوب في زخرفة ظاهر الاواني نعرفه في اواني العصر الطولوني وفي الخزف المسمى بخزف سامرا نسبة الى مدينة سامرا بالعراق . وتمتاز أواني الخزاف مسلم بان قاعدتها قليلة الارتفاع وبنان الطلاء الزجاجي أو الميناء البيضاء تغطي ظاهر الاناء كله بما فيه القاعدة ، وكل هذه الخصائص من مميزات الخزف

الطولونى واستمرت فى الخزف الفاطمى المبكر . ويغلب على منتجات مسلم استعمال نوع من الطلاء المعدنى ذهبى اللون باخضرار وان كنا نجد فى منتجاته اللون الذهبى الداكن والفاتح والمحمر أيضا . وترسم الزخارف بالطلاء المعدنى على أرضية بيضاء عاجية اللون ، أو تميل أحيانا الى الزرقة الخفيفة التى تنتج عن قلة نسبة القصدير فى الطلاء الزجاجى . وفى بعض الاوانى تترك الزخارف والرسوم بيضاء بلون البطانة (الطلاء الزجاجى) وتغطى الارضية حولها بالطلاء المعدنى .

وتمتاز الزخارف فى اسلوب مسلم بالبساطة وحرية الحركة والجرأة فى التنفيذ وان كان يبدو على بعضها مسحة من الجفاف . ويميل مسلم الى رسم



شكل ٢٠ - صحن من الخزف ذو البريق المعدنى عليه اسم مسلم - حوالى القرن الخامس الهجرى ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

موضوع رئيسي لحيوان او طائر يتوسط الاناء وتوزع حوله باقى الزخارف والتفاصيل . فنجد على أحد أطباقه بمتحف الفن الاسلامى (شكل ٢٠) رقم ١٤٩٣٠) دائرة صغيرة فى الوسط داخلها رسم حيوان مجنح فى فمه فرع نباتى قصير يفكرنا برسوم الطيور فى الفن الساسانى ، وتبدو عليه مسحة من الجفاف نعرفها فى ذلك الفن . ويحيط بهذه الدائرة على جوانب الطبق اطار دائرى عريض به أربع جامات بيضيه الشكل فى وضع متعامد بكل منها ورقة نباتية كبيرة مركبة من عدة قصوص ، ويفصل بين هذه الجامات أربع شجيرات صغيرة مبسطة ذات اوراق نباتية تشبه الاوراق الطولونية والرسوم النباتية على طبق يحمل اسم القائد (غبن) من عصر الخليفة الحاكم بامر الله ويمكن تأريخه من (١٠١١ - ١٠١٣ م) . وتلعب الرسوم النباتية دورا رئيسيا مع رسم الحيوان فى زخرفة هذا الطبق ، ونجد توقيع الخزاف بعبارة (عمل مسلم بن الدهان) مكتوبة بخط بسيط تحد اطار احدى الجامات اللوزية على جدار الاناء من الداخل . ويعتبر هذا الطبق بشكله وزخارفه ولون طلائه المعدنى الزيتونى المخضر نمونجا طيبا لوانى الخزاف مسلم من انتاجه المبكر . ومن هذا الاسلوب طبق آخر يحمل على قاعدته من الخارج توقيع (مسلم) ويشترك فى تحليلته أيضا الزخارف النباتية ورسوم الطيور ، وفى دائرته الوسطى نجد رسم طائر فى منقاره فرع نباتى وتخرج من رأسه عصاة طائرة كبيرة كانت شائعة فى الفن الساسانى فى ايران قبل الاسلام . وفى الشريط الدائرى على الجدار نجد فرعا نباتيا متموجا تخرج منه على جانبيه اوراق كبيرة قريبة الشبه بالزخارف الطولونية ويشبهها علماء الآثار الاسلامية بالكلية ، وعلى حافة الطبق المسطحة البارزة الى الخارج قصوص مقوسة نعرفها فى الخزف الطولونى وخزف سامرا بالعراق من العصر العباسى . ومن أسلوب مسلم أيضا طبق آخر (رقم سجل ٥٥٠٢) يزخرفه داخل دائرة وسطى رسم ديك قوى المظهر يمسك فى منقاره فرعا نباتيا وهذا يذكرنا برسوم الديكة على صحاف الفضة المذهبة من العصر الساسانى . ويزين الاطار تسع مناطق لوزية الشكل متجاورة ورؤسها جهة الحافة ويزين كلا منها ورقة نباتية محجوزة بالابيض ومحددة بالطلاء المعدنى ، ويبدو ان الفنان قصد من وضع الطلاء المعدنى بارضية هذه الزخرفة النباتية ان يحورها بحيث تبدو هذه الاوراق النباتية على هيئة رؤوس طيور صغيرة مبسطة ثم ملأ الارضيات اللوزية بفروع نباتية صغيرة او نقط ، والحق انه وفق ايما توفيق فى اخراج هذا التصميم الزخرفى الجميل .

ورغم ان هذا الطبق لا يحمل توقيع الخزاف مسلم الا انه على الأرجح من صناعة هذا الخزاف لمطابقة تكوينه وزخارفه وطلائه لاسلوبه الفنى المعروف . ومن رسوم الطيور فى طراز مسلم نجد رسم الطاووس بأسلوب قريب من الطبيعة يمسك فى منقاره فرعا نباتيا مورقا وذيله مرفوع فوق ظهره فى توازن

زخرفى لطيف ، ، ويزخرف حافة الطبق هنا ايضا اطار من فصوص متجاورة وعلى قاعدة الطبق من الخارج توقيع (مسلم) . وعلى طبق اخرى متحف المتريبوليتان بنيويورك من انتاج مسلم نجد رسم نسر ناشر جناحيه يملأ الطبق وهو مرسوم مواجهة بأسلوب زخرفى معبر ورأسه يتجه جهة اليسار ويمسك فى منقاره ورقة نباتية وقد حاول الفنان التعبير عن الريش فى بدن الطائر وفى الجناحين وزخرف هذين الجناحين بشريطين بكل منهما رسم جديدة . كذلك زخرف الرقبة واعلى الذيل بشريطين بكل منهما صف من حبيبات متجاورة بيضاء ، اما الذيل فقد رسمه على هيئة مروحة كبيرة وزين طرفية بورقتين نباتيتين . وزينت الارضيات حول الرسم بمناطق محددة بخطوط رفيعة موازية لاجزاء الرسم ، وملئت هذه المناطق بدوائر صغيرة بكل نقطة سميكة ، ولقد كانت هذه الدوائر شائعة الاستخدام فى زخارف خزف سامرا بالعراق فى العصر العباسى واستمرت تستخدم فى زخارف اوانى الخزف الطولونى السابق على العصر الفاطمى . وقد كتب الخزاف اسمه (مسلم) بخط جميل بجوار الرجل اليمنى للطائر على باطن الاناء ، ثم اعاد كتابته على ظاهر قاعدة الطبق بحروف كبيرة .

ومن الرسوم الحيوانية المحببة عند مسلم رسم الارنب والغزال فنجدها مرسومة وهى تعدو وتمسك فى فمها أفرعا نباتية ، وقد يرسم منها أرنبين حول شجيرة فى وسط الاناء تعبر عن شجر الحياة . وفى متحف بناكى باثينا قاع اناء عليه صورة جميلة لكلب الصيد وعلى ظاهره توقيع مسلم . ومن رسومه ايضا اسماك يرسم ثلاثا منها أو أكثر تلتقى رؤوسها حول مركز الطبق .

ونستطيع أن نجد فى رسوم الحيوانات والطيور عند مسلم أسلوبين للرسم أحدهما يمتاز بالبساطة والبدائية نوعا ما فى رسم هذه العناصر الحية ونلاحظ عليها مسحة من الجفاف - وشبها بأسلوب الرسوم فى العصر الطولونى ، اما الأسلوب الاخر فيمتاز بقربه من تمثيل الطبيعة واكساب الحيوانات والطيور قدرا كبيرا من المرونة والحيوية ينأى بها عن طابعها الزخرفى .

كذلك استخدم مسلم الكتابة بالخط الكوفى الجميل فى زخرفة كثير من اوانيه واطباقه ، منها طبق فى متحف الفن الاسلامى يزخرف جداره من الداخل عبارة بالخط الكوفى البديع نصها « بركة كاملة ونعمة شاملة » وهى من العبارات الدعائية الشائعة فى هذا العصر ، ويزخرف قاع الاناء من الداخل دائرة وسطى بداخلها أربع أوراق مفصصة بشكل مراوح نخيلية فى وضع متعامد . كما يزخرف الحافة المسطحة البارزة الى الخارج اطار من مثلثات متلاصقة تشبه أسنان المنشار . وكذلك يزخرف بعض أطباق مسلم اشربة متقاطعة تكون اشكالا هندسية تملؤها كتابات كوفية أو شبه الكتابة .

أما الرسوم الأدمية في أسلوب مسلم ، فيضم متحف الفن الاسلامي قطعة وحيدة عليها اسمه وكنيته (أبو القسم مسلم) (رقم سجل ١٣٩٦٨) وهي كسرة من قاع اناء يزخرف باطنه بقية رسم آدمى نرى فيه جزءا من البدن واليد اليسرى . والحقيقة اننا لا ندري ما اذا كان قد تعمد اغفال كتابة اسمه على الاوانى ذات الصور والرسوم الأدمية . غير اننا من دراسة هذه الرسوم وما حولها من زخارف وما نجده على ظاهرها من دوائر وخطوط نعرفها في زخارف الاطباق التي تحمل توقيع هذا الخزاف امكننا ان نتبين أسلوبه في رسم الأشخاص فنجد في رسومه رسم شخص واحد يكاد يملأ الطبق كله ، وبالإضافة للارضية نجد زخارف من فروع نباتية حلزونية ووريات ، ونجد أحيانا حول الرسم مناطق محددة بخطوط رفيعة كتلك التي رأيناها في زخارف اطباقه السابقة وتملؤها حلزونات ونقط سميكة وتوازي الموضوع الزخرفي . ومن رسومه الأدمية ما يمثل مجالس شراب أو طرب أو مناظر صيد ونحوها . ومعظم رسوم الأشخاص من أسلوبه بغير لحي ، ذات أنف لطيف يميل قليلا الى الانحناء وفم صغير ، وعينين جميلتين يعلوهما حاجبان مقوسان بوضوح نجدهما مقرونين في بعض الأحيان بعدة خطوط صغيرة متلاحقة وتستقرسل خصل من الشعر على جانبي الوجه والجبهة سواء في رسوم الرجال أو السيدات . ولا يغفل الفنان رسم ما تتحلى به النساء من أقراط وقلائد ومايزين معاصمهن من أساور ودمالج ، أما غطاء الرأس فللرجال عمامة ذات عذبة وللنساء عصائب أو عمام . والرداء فضفاض ذو أكمام واسعة طرزت على اكتافها أشرطة بها ما يشبه الكتابة ، وهذه الأشرطة نعرفها في منسوجات العصر الفاطمي ، ويزين الملابس في العادة زخارف نباتية من أفرع وأوراق أو يكتفى بإظهار طياتها بخطوط رفيعة .

وقد شاعت رسوم مجالس الغناء والرقص والشراب في أسلوب مسلم ومدرسته من خزافي العصر الفاطمي المبكر . فترى قناني الشراب ودوارقة وكثوسه يحسوها نساء ورجال قد مالت منهم الرؤوس ، وكذلك رسوم الموسيقيين والراقصات حتى يمكننا ان ندرس فيها أنواع الآلات الموسيقية في هذا العصر . وتعكس هذه الرسوم مشاهد من الحياة الاجتماعية وما صاحبها من ثرف في هذا العصر ، وتؤيد ذلك المراجع التاريخي فيقول المقرئ عن عصر الخليفة الفاطمي الظاهر لدين الله « كانت مدة خلافته خمس عشرة سنة وثمانية أشهر وأياما ، وكان مشغوقا باللهو ومحبا للغناء فتائق الناس في أيامه بمصر واتخذوا المغنيات والراقصات وبلغوا بذلك مبلغا عظيما » (شكل ٢٢) .

ومن مناظر الصيد في أسلوب صاحبنا « مسلم » رسم الفارس على جواده حاملا سيفه ، وقد أمسك بيده اليسرى بازأ مدريا على ادراك الفريسة وقنصها .

وتدل هذه الرسوم على شغف الفاطميين وسراة الناس في عصرهم برياضة الصيد .

ومن الرسوم التي سجلتها مدرسة هذا الخزاف مناظر من حياة الكادحين منها رسم الحمال وركله ، ورسوما تمثل لعبة التحطيب والمصارعة ومناقرة الديوك وغيرها من مشاهد الحياة اليومية (شكل ١٩) .

ويوقع مسلم على منتجاته اما على باطن الاواني وسط الزخارف بخط كوفي بسيط بعبارة « عمل مسلم بن الدهان » أو « مسلم » فقط واما على ظهر أوانيها داخل قاعدة الاناء . ونجد مسلم في انتاجه المبكر على ما يبدو ينتسب الى أبيه الدهان فيكتب توقيعه كاملا وقد ذكر كنيته أيضا « أبو القسم » على احدى القطع كما رأينا ، وعلى كثير من أوانيها يكتب اسمه مختصرا « مسلم » بحروف كوفية جميلة في بعض القطع أو بخط سريع لين الحروف على قطع أخرى . هذا ونجد بعض توقيعات مسلم مكتوبة بخط ضعيف مما يرجح أن كاتبها هو أحد صناع مصنعه الكبير . وفي متحف الفن الاسلامي بالقاهرة تحفتان احدهما بقية طبق (رقم سجل ١٩٦٩٦) والثانية قاع طبق آخر (رقم سجل ١٤١٢٧) يزخرف اولاهما في الوسط داخل شكل نجمي رباعي رسم طائر تخرج من رأسه عصاة عريضة نعرفها في أسلوب مسلم ، وعلى الجدار زخرفة نباتية من أوراق كبيرة مفصصة يتخللها رسوم طيور مشابهة صغيرة . ويزخرف القطعة الثانية داخل شكل نجمي رباعي أيضا رسم ارنب يعدو وحوله أوراق نباتية مفصصة .

وعلى ظاهر قاعدة كل من القطعتين بخط كوفي وحروف كبيرة توقيع « جعفر » في الوسط، وبجانبه بحروف لينة عبارة « عمل مسلم » مكتوب بأسلوب سريع . فنجد أنفسنا هنا أمام خزاف مجيد من خزافي هذا العصر عاصر خزافنا مسلما وعمل معه في مصنعه . وحفظت لنا هاتان القطعتان توقيعهما معا على أنية واحدة . وكذلك نجد لجعفر تحفا أخرى تحمل اسمه منفردا منها طبق (رقم سجل ١٣٤٥٨) عليه رسم سيدة متوجة جالسة تمسك كأسين في يديها ، ويزخرف رداءها افرع نباتية ذات أوراق كبيرة مفصصة ، وفوق اليد اليسرى نجد توقيع الخزاف بحروف صغيرة بكلمة « جعفر » ، ويوقع هذا الخزاف على طبق آخر باسم « جعفر البصري » . وقد حفظت لنا تحفة من الخزاف عثر عليها بالفسطاط توقيع أخ لمسلم فنجد على ظاهر اناء كان مقسما الى عدة أطباق عبارة « عمل مترف أخو مسلم الدهان » ، ويزخرف باطن أحد اقسام هذا الاناء رسم ارنب في فمه فرع نباتي وعلى الجدار شريط من شبه كتابة كوفية وهي زخارف شديدة الشبه برسوم مسلم وزخارفه ، ونجد هنا الخزاف « مترف » ينتسب الى أخيه مسلم طالبا للشهرة .

ومن خزافى هذا العصر الفاطمى المبكر غير من ذكرنا ممن عاصروا مسلما على الارجح وتأثروا باسلوبه الفنى فى صناعة الاوانى الخزفية ذات البريق المعدنى وزخرفتها ، من هؤلاء نجد على البيطار والطبيب و احمد الصياد والشريف ابو العشاق وأبو الفرج والعلى ومحمد والحسين وابن نظيف الامرى (ربما نسبه للخليفة الامر باحكام الله الفاطمى أو « الامدى » نسبة الى مدينة « أمد » فى إيران •

والثابت ان مسلما وهؤلاء الخزافين قد عملوا فى القسطنطينية قرب مدينة القاهرة ، وذلك لعثورنا فى حفائر هذه المدينة على بعض قطع من منتجاته تعتبر من القطع الثالفة التى لم يتم نضجها ، مما يدل على ان مدينة القسطنطينية كانت مركز هذه الصناعة • ونستطيع أن نتبين فى منتجات هؤلاء الخزافين فى أشكال أوانهم وزخارفهم وطلاءاتهم صلة كبيرة باسلوب فنائنا مسلم بن الدهان فى خصائصه العامة ، وان انفرد كل خراف من هؤلاء بمميزات خاصة فى أسلوب الصناعة وتفاصيل الزخارف •

ولا نستطيع أن ننهى الحديث عن خرافنا مسلم بن الدهان دون أن نذكر استنادا آخر من أساتذة الخزف ذى البريق المعدنى فى أواخر العصر الفاطمى هو (سعد) الخزاف • ويقصر المجال فى هذا المقال عن الافاضة فى شرح أسلوبه الفنى ومنتجاته ، ونكتفى بالإشارة الى أن أسلوبه يمثل مرحلة أكثر تطورا من أسلوب مسلم ومدرسته فى صناعة الاوانى وزخرفتها باسلوب البريق المعدنى • ولذا تؤرخ منتجاته هو ومن نسج على منواله باواخر القرن الحادى عشر و شطر كبير من القرن الثانى عشر الميلاديين • ومن أسلوب (سعد) من القطع الشهيرة بمتحف الفن الاسلامى جزء من قاعاء عليه رسم يمثل « السيد المسيح » ، وبالمتحف البريطانى بلندن صحن كامل عليه رسم يمثل شخصا يبدو انه من رجال الدين يمسك بيمينه مبخرة او مشكاة وعلى ظاهر الصحن توقيع الخزاف (سعد) •

ونشير هنا الى ما يلاحظ فى بعض رسوم هذا الخزاف من موضوعات مسيحية ، تسجل ما تذكره المراجع عن التسامح الدينى الكبير الذى كان سائدا فى عصر الفاطميين والايوبيين ، على الرغم من نشوب الحروب الصليبية فى العصر الاخير على وجه الخصوص •

غيبى بن التوريزى

عبد الرؤف على يوسف

يعتبر الخزاف غيبى بن التوريزى أشهر خزافى العصر المملوكى فى أواخر القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر . وهو يتزعم مدرسة كبيرة من خزافى هذا العصر ممن سجلوا اسماءهم على منتجاتهم ، وتربطهم به صلة الصانع بأستاذه أو الناسج على منواله ، ويشبهه غيبى فى هذا الخزاف أبا القسم مسلم بن الدهان ومدرسته فى العصر الفاطمى .

ولقد كشفت لنا الحفائر فى منطقة الفسطاط وفى أنحاء أخرى من القاهرة ، عن عشرات من القطع الخزفية الجميلة تحمل اسم هذا الخزاف النابه ، ويضم متحف الفن الاسلامى بالقاهرة مجموعة طيبة من منتجاته ، ويتوزع الباقي فى عدد كبير من المتاحف العالمية ضمن مجموعات الخزف المصرى بها . وبالرغم من ندرة المعروف من تحفة الكاملة ، فإن العدد الكبير من اجزاء الاوانى التى تحمل توقيعهم تمدنا بمعلومات كافية عن هذا الخزاف واسلوبه الفنى ، وتكشف لنا عن مدى تأثر الخزف المصرى فى هذه الفترة بأشكال وزخارف اوانى البورسيلين الصينى التى كانت القاهرة تستورد كميات كبيرة منها فى هذا العصر ، وكانت ترد اليها رأسا من بلاد الصين عن طريق البحر .

وقد أدى الاقبال على استيراد هذه الاوانى الصينية وشغف سراة القوم الى اشعال جذوة المنافسة فى صدور الخزافين المصريين فانتجوا اوانى لطيفة قلدها

فيها اشكال اوانى البورسيلين ورقة جدرانها وزينوها بزخارف ورسوم جميلة يغلب عليها اللون الازرق على أرضية بيضاء تحاكي الرسوم والزخارف الصينية ، وغطوا هذه الاوانى بطلاءات زجاجية شفافة رقيقة غاية فى الرونق والاتقان .

وتبين لنا منتجات خزافنا غيبى بن التوريزى ومدرسته ، كيف استطاع الخزافون المصريون فى هذه الفترة مجاراة اسلوب العصر فى صناعة الاوانى وزخرفتها ، ومنافسة اوانى البورسيلين الصينى مع الاحتفاظ باصالتهم الفنية وطابعهم المصرى . وقد قاد غيبى الخزاف هذا الاتجاه ونجح الى حد كبير فى أن يجعل من منتجاته مع زملائه سلعة رائجة تنافس الاوانى المستوردة من انواع البورسيلين الفاخر .

وينتسب هذا الخزاف في توقيعه أحيانا إلى توريز فيكتب اسمه (غيبى بن التوريزى)
او (غيبى التوريزى) وتوريز او تبريز مدينة فى شمال غربى ايران وينتسب
على قطع اخرى الى الشام فيذكر اسمه (غيبى الشامى) وربما كانت عائلته
أصلا من تبريز ثم أقامت فترة فى الشام قبل قدومها الى القاهرة .
وقد تصدر غيبى صناع الخزف المصرى فى هذه الفترة الدقيقة من تاريخ هذه
الصناعة ، وكان هذا الفنان يوقع أحيانا باسمه فقط (غيبى) على قطع كثيرة ،
والراجح انه اكتفى بذكر اسمه مجردا بعد ان ذاعت شهرته واقبل الناس على
شراء منتجاته . ثم نجده يوقع بحرف (غ) فقط وهو الحرف الاول من اسمه
ويضع تحته ثلاث نقط متجاورة فى وضع أفقى إشارة الى نقطتى الباء ونقطة
الباء فى اسمه ونجده أحيانا يكرر حرف الغين عدة مرات على قاعدة الآنية
فى وضع زخرفى . وعلى بعض قطع أخرى نعتقد أنها من منتجاته ، نجد تقليدا
للاختام والعلامات الصينية وتزخرف هذه القطع رسوم دقيقة على الطراز الصينى ،
وقد بلغت دقة المحاكاة فى هذه القطع درجة يصعب معها تمييزها عن نظيراتها
من قطع البورسيلين الاصلى .

ومن الزخارف المتوارثة التى استعملها غيبى فى زخرفة بعض اوانيه
تقسيمات هندسية اشعاعية تخرج من دائرة صغيرة او وريدة فى مركز الاناء ،
وتنتهى بحافته مكونة قطاعات مثلثة الشكل تملؤها زخرفة «دقماق» (تشبه حرف
Y مكررا) وافرع نباتية (ارابيسك) وزخرفة تشبه قشر السمك ذات نقط وكتابات
نسخية ، وذلك على التبادل وتما لا الارضيات نقط رفيعة او خطوط صغيرة على
شكل تهشيرات . وهذا النوع من الزخارف الهندسية والنباتية شديد الشبه
بأسلوب خزاف آخر ربما يسبق غيبى قليلا فى التاريخ هو (الاستاذ المصرى)
من حوالى منتصف القرن ١٤ م ، وشاع فى منتجاته استخدام هذه التصميمات
الاشعاعية المزخرفة . ومن الزخارف النباتية فى منتجات غيبى والتى نجدها
ايضا عند (الاستاذ المصرى) رسم الشجيرة المبسطة ذات اوراق مخروطية الشكل
على كل منها ثلاث نقط سميكة فى وضع هرمى ، ورسم الشجيرة واوراقها نجدها
محجوزة بالأبيض على أرضية زرقاء اللون ، ويحيط بها اطار دائرى على شكل
جديلة . وهنا نجد زخارف تقليدية متوارثة منذ القرن ١٣ الميلادى ، وربما قبل
ذلك منذ العصر الفاطمى كالتقسيم الاشعاعى فى الزخرفة .

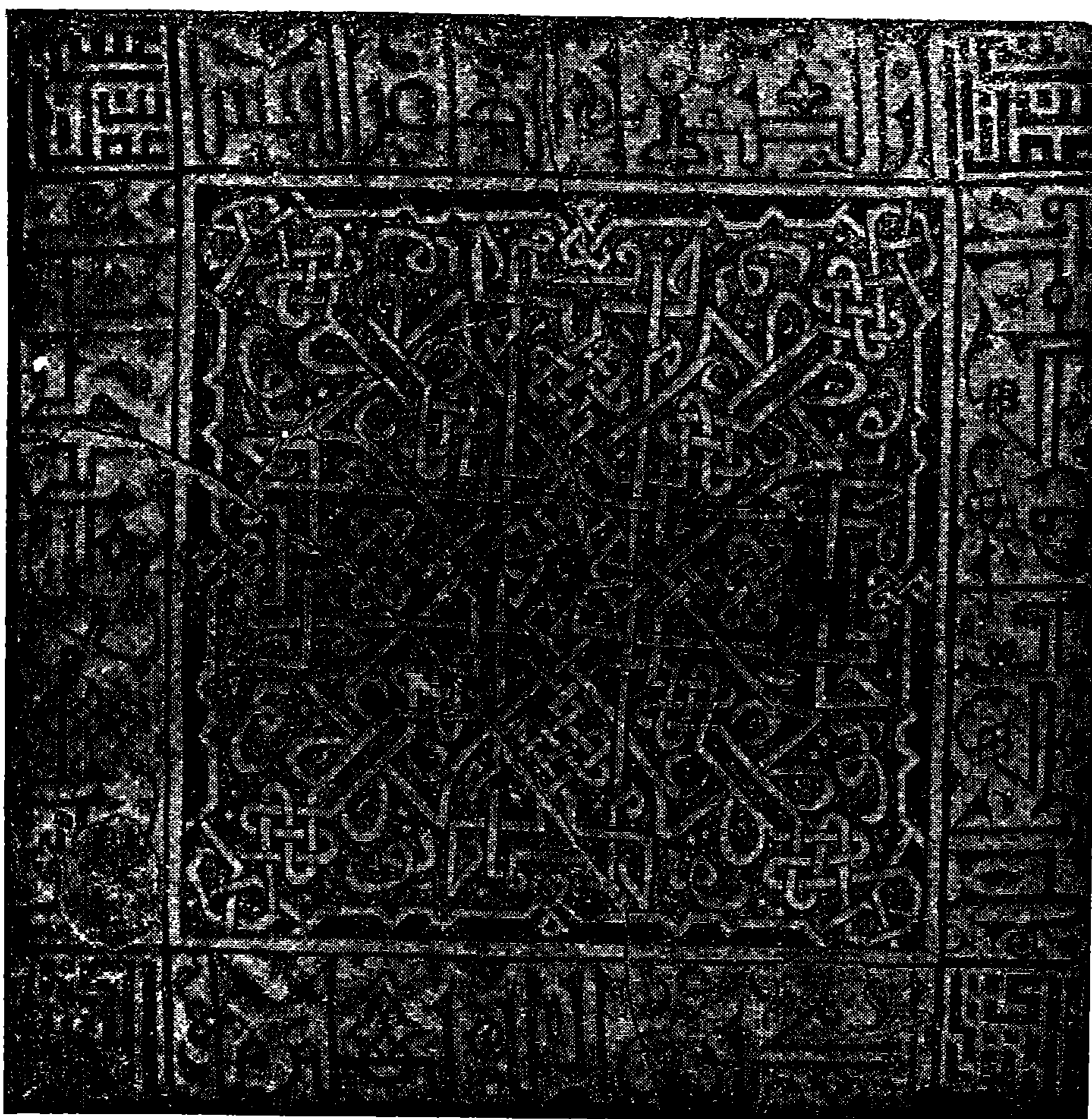
وتشبه هذه الرسوم والزخارف الاشعاعية عند غيبى والاستاذ المصرى رسوم
الاوانى المعدنية المكففة بالفضة من هذا العصر .

ومن الرسوم النباتية الاخرى عند غيبى رسم ثمرتين من ثمار الرمان او
الخوخ وسط أفرع وأوراق نباتية قريبة من الطبيعة نوعا ، وقد شاع فى رسوم

اوانى البورسيلين الصينى مثل هذه الزخارف النباتية ، لا سيما فى عصر الامبراطور الصينى (شوان ته) Hsuan Tê (١٤٢٦ - ١٤٢٥ م) (آرثرلين ، الخزف الاسلامى الاحدث ، ص ٣١) وكذلك نجد فى زخارفه رسوما لنباتات مائية على الطراز الصينى بشكل باقة لطيفة . اما رسوم الطيور عنده فنجد منها رسم طائر كالاوزة او الببغاء تعدو وبعضها ينظر الى الخلف وحولها افرع نباتية تخرج منها ازهار لوتس كبيرة او تتدلى منها ثمار الرمان . ومن هذه الطيور ايضا رسم طائر كالدجاجة الرومية ورسم الطاووس ، وكذلك نجد رسم باز ينقض على اوزة . ورسوم الطيور عنده نجدها خليطا من رسوماتها التقليدية المعروفة فى الخزف المصرى وبعض الرسوم المقتبسة عن رسوم الطيور فى البورسيلين الصينى . ومن الطيور الخرافية التى اقتبسها عن رسوم البورسيلين رسم طائر الرخ او العنقاء ، (Phoenix) ونجده هنا مرسوما بأسلوب تخطيطى جميل وقد جعل بعض أجزائه كالذيل على شكل زخرفة نباتية عربية مزهرة (أرابسك) وقد أمسك فى منقاره سمكة مبسطة . هذا فضلا عن رسوم طيور برقيات طويلة كالبعج وبط تخرج من صدره سحب صينية وأوز طائر . ورسوم الأسماك عنده نجدها متلاحقة كأنها تسبح مرسومة بأسلوب قريب من الطبيعة وبعضها الآخر مرسوم بأسلوب زخرفى مبسط .

ومن الرسوم الحيوانية فى طراز غيبى رسم الثور أو الغزال الراقد تحت فرع نباتى مزهر ، وعلى ظهره يقف أو يحوم طائر صغير كالعصفور . واحيانا نجد هذا الحيوان يرسم محورا فنرى فيه تعبيراً عن الحيوان الخرافى الصينى المسمى بالكيلين . (Ch'ilin) ومن الرسوم الحيوانية ايضا رسم الحصان يفر مذعورا وهو ينظر الى الخلف .

واحيانا يظهر تأثيره بالزخارف الصينية فى الرسوم الادمية فعلى احدى القطع المشهورة نجد رسم سيدة جالسة وفوقها بقية رسم شبه ملاك او شخص بجوار حبال مشدودة وقد ظن البعض (أرمان آبل : غيبى والخزافين المصريين الكبار ، ص ١٦ شكل ٩٩) ان هذا الرسم ربما كان يمثل منظرا دينيا مسيحيا للبشارة وأن الرسم للسيدة مريم وللملاك جبريل، غير أن هذا الاستنتاج يحمل هذه الرسوم الصينية الطراز اكثر مما تعنى ، فالثابت أن الرسوم الادمية ورسوم القديسين والشخصيات الخارقة ايضا منتشرة فى زخارف البورسيلين فى هذا العصر، وتزخر بها المعتقدات والاساطير الصينية . ولهذا نرجح ان غيبى نقل هذا الرسم من احدى اوانى البورسيلين المستوردة . كذلك نجد رسم شخص خرافى عبارة عن رجل يجلس على كرسى مرتفع وله رأس حيوان ويمسك فى يديه جسمين مكورين وقد أطلق الأستاذ (آبل) على هذا الرسم تسمية (الشيطان والذهب) ونرجح أن هذا الرسم الخرافى أيضا منقول عن



شكل ٢١ — بلاطة من الخزف عليها اسم غيبي بن التوريزى — حوالى النصف
الثانى من القرن الثامن الهجرى ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

أحد الرسوم الصينية أو متأثر بها (المرجع السابق ص ١٥ شكل ٩٨) .

أما الكتابات فى زخارف خزافنا غيبي فتتمثل القمة فى الاتقان والجمال مما يدل على أنه كان خطاطا ماهرا أيضا وتكشف عن ذلك النصوص الجميلة المكتوبة بالخط الكوفى المزخرف وخط الثلث المصفور والتي تزين بلاطة كبيرة مربعة الشكل محفوظة بمتحف الفن الاسلامى (رقم ٢٠٧٧) . ويزخرف اطرافها المربع آية قرآنية مكتوبة بخط كوفى بأسلوب زخرفى بديع نعرفه فى العصر المملوكى ، وتزخرف الحروف فيها لواحق وزخارف نباتية وجدائل لطيفة التكوين ونص الآية :

« ان الصلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر ولذكر الله أكبر والله يعلم ما تصنعون » صدق الله » .

وفى اركان الاطار اربعة مربعات صغيرة نجد فى المربعين العلويين منها عبارة « عمل غيبى ابن » وفى السفليين كلمة « التوريزى » وهذه العبارات مكتوبة بالخط الكوفى المربع ، وهذا النوع من الخط المملوكى متأثر فى تريع حروفه وترتيبها داخل مربعات او نحوها باشكال الكتابات الصينية والتي نراها فى أختام مربعة او مستطيلة على قيعان اوانى البورسيلين الصينى . واذا تركنا الكتابات الجميلة فى الاطار ، نجد الفنان فى الساحة الوسطى يستخدم عبارة لطيفة يمكن قراءتها (توكلت على خالقى) يكررها ويكتبها بخط الثلث فى أسلوب زخرفى رائع تتقابل حروفها طردا وعكسا ، وتنتهى قوائم حروفها باشكال جدائل تتشابك وتتقاطع مكونة زخارف هندسية دقيقة تتوسطها زخرفة نجمية فى مركز البلاطة والكتابات فى الساحة الوسطى محجوزة بالابيض على أرضية زرقاء اللون يعكس الكتابات فى الاطار . وقد نجح الفنان غيبى بمهارته فى استعمال أنواع من الخطوط الزخرفية المختلفة ، وتفهمه للغة الالوان ، وحذقه للتصميمات الزخرفية البديعة واسرار صناعة الخزف – نجح فى اكساب هذه اللوحة طابعا فريدا من الرشاقة والجمال (شكل ٢١) .

ومن كسر الخزف التى تحمل توقيعها ما يزينه كتابات لطيفة بخط الثلث المملوكى تحوى عبارات مسجوعة لعلها عبارات دعائية او نحوها تقوم وسط زخارف نباتية قريبة من الطبيعة من أفرع واوراق وازهار .

ومما تقدم يتضح لنا أسلوب غيبى فى الزخرفة ، فنجد بعض موضوعاته وزخارفه من النوع التقليدى الذى يمكن تتبع تطوره فى زخارف الخزف المصرى ، ويتصل كذلك بالاساليب الفنية التى ازدهرت فى بلاد اسلامية اخرى كأيران فى صناعة الخزف وزخرفته ، وكذلك نجد ميلا كبيرا واهتماما باقتباس موضوعات وزخارف صينية الطراز لأكساب اوانيه مظهر اوانى البورسيلين الصينى المستوردة . وكذلك نجح الخزاف فى ابتكار زخارف خاصة به قلده فيها كثير من خرافى هذا العصر .

وقد استخدم غيبى فى معظم رسومه وزخارفه اللون الازرق الزاهى على ارضية بيضاء ناصعة ، تحت طلاء زجاجى شفاف ، ونجده يستعمل ألوانا متعددة فى بعض زخارفه . وقد دفع هذا بعض مؤرخى الفنون الاسلامية الى الاعتقاد بأنه من المرجح ان مصنعه استمر فى انتاجه مدة طويلة فى القرن الخامس عشر الميلادى وربما حتى اوائل القرن السادس عشر . وذلك لاستعماله

ضمن ألوانه المتعددة اللون الأخضر الباهت والأصفر القاتم والأحمر الداكن ،
التي تمثل حلقة اتصال بين منتجاته وبين أواني وبلاطات الخزف المنسوب إلى
دمشق في العصر العثماني . (آرثرلين : الخزف الإسلامي الأحدث ، ص ٣١) .
ولا شك عندنا أن هذا المصنع قد استمر في إنتاجه لفترة طويلة فنجد تحفا
جميلة من الخزف تحمل توقيع (ابن الغيبي التوريزي) ، ويضم متحف
المتربوليتان في نيويورك مشكاه رائعة من هذا النوع تزخر بها كتابات بخط الثلث
بحروف كبيرة محجوزة بالأبيض على أرضية مغطاة باللون الأسود ، ويزخرف
هذه الأرضية ويخفف من لونها رسوم نباتية من أفرع حلزونية دقيقة متشابكة
يتخللها على أسفل البدن والقاعدة رسوم أزهار لوتس على الطراز الصيني ،
وكذلك رسمت نقط الكتابة على هيئة وريدات أو شمس صغيرة . وتبدو هذه
الزخارف النباتية الدقيقة البيضاء المكشوفة بسن رفيع في اللون الأسود
كزخارف الوشي الجميل يطرز الرداء . وتمثل هذه التحفة الفريدة نموذجا
لأسلوب وزخارف الخزف المصري في القرن الخامس عشر الميلادي الذي نجد
مثيلا له في خزف إيران أيضا . هذا والثابت أن خزافين من إيران والعراق ، قد
هاجروا مع من هاجر إلى الشام ومصر من الصناع وغيرهم ، فرارا من غزو
المغول لشرق العالم الإسلامي في القرن الثالث عشر الميلادي ، واستمرت هجرتهم
إلى الشام ومصر أثناء حروب سلاطين المماليك مع هؤلاء التتار التي استمرت
حتى عصر الناصر محمد بن قلاوون . وقد وجد هؤلاء الصناع في القاهرة
مستقرا ومأمنا ولقوا تشجيعا كبيرا من حكام ذلك العصر . وتحدثنا المراجع
التاريخية عن احتلال التتار لمدينة تبريز سنة ١٣٠٣ في عصر الناصر محمد بن
قلاوون في زحفهم نحو دمشق ، ولعل أسيرة غيبي أن صحت نسبه إلى تبريز قد
هاجرت منها في ذلك الوقت إلى الشام ثم إلى القاهرة .

ومهما يكن من أمر فلا شك أن غيبي قد حظى بتقدير كبير في عصره ، وراحت
بضاعته وذاعت شهرة أوانيه إلى درجة حفزت معاصريه من الخزافين على
تقليده وترسم خطاه واقتباس زخارفه ، مما جعل لهذا الخزاف مكانة عظيمة في
حياة القاهرة الفنية .

بنو المعلم

الدكتور حسن الباشا

اهم ما يعنينا فى هذا البحث ان نسلط الاضواء على أسرة مصرية عرفت ببني المعلم اشتغلت بالتصوير فى بداية العصر الفاطمى ، وتبغت فيه ، وكشفت بعض جوانب هذا الفن . وأنجزت فيه اعمالا اعتبرها المصورون فى عصرهم من العجائب . كما تتلمذ عليهم مشاهير المصورين الذين نقلوا عنهم اسلوبهم ، وساروا على نهجهم ، بحيث يمكن ان نقول انهم اسسوا مدرسة فنية اسلامية فى مصر الفاطمية كان لها فضلها فى ازدهار التصوير فى هذا العصر .

وقد جاء ذكر بنى المعلم فى خطط المقرئى عند الكلام عن جامع القرافة الذى بنته السيدة تغريد زوجة الخليفة المعز وأم العزيز فى الطرف الجنوبى الغربى من القرافة أى فى جنوبى شرقى القاهرة القديمة ، والذى صار يعرف فيما بعد باسم جامع الاولياء ثم صار يطلق على بعض بقاياها فى عهد على مبارك اسم حوش الاولياء او حوش ابو على .

واشار المقرئى الى ما كان يزوق سقوف هذا الجامع كلها وحنايا وعقوده من زخارف وصور ملونة اسهم فى عملها بنو المعلم المصريون .

ووصلنا وصف احدى روائع بنى المعلم فى هذا الجامع وهى انهم رسموا فى قنطرة قوس صورة ستارة مدرجة بدرج وذات عمد مختلفة الالوان ، وقد ابدعوا فى هذا الرسم بحيث كانت اجزاء الستارة تبدو للناظر اليها اذا وقف فى احد المواضع كأنها بارزة على هيئة مقرنص ، واذا نظر اليها من موضع آخر كأنها مسطحة لانتواء فيها .

وقد اذهل هذا العمل كثيرا من المصورين الذين حاولوا استكناه سره . وبذلوا الجهد فى تقليده ، ولكن دون جدوى .

ويتضح من وصف الصورة ان بنى المعلم توصلوا الى معرفة بعض حيل المنظور والتلوين، وأنهم استغلوا هذه الحيل فى التمويه وخداع النظر ، وفى التعبير عن العمق والبروز ، او ما يسمى فى المصطلح الفنى بالبعد الثالث .

ومن المحتمل ان بنى المعلم قد تعلموا التصوير على يد ابيهم الذى يرجح انه اشتهر بلقبه « المعلم » والذى ظل ابناؤه ينسبون اليه .

ومن المعروف ان « المعلم » لقب كان يطلق على مهرة الفنانين والصناع ، وقد اطلق في كتابة اثرية على صانع شمعدان كبير من البرونز صنع في سنة ٧٣٠ هـ (١٣٣٠ م) للامير قوصون في عصر الملك الناصر محمد ونقل الى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة من مدرسة السلطان حسن .

ونظرا الى ان بنى المعلم كانوا في اوج مجدهم الفني عند بناء جامع القرافة في اواخر القرن الرابع الهجري « ١٠ م » فاننا نستطيع ان نرجعهم الى بداية العصر الفاطمي اى الى النصف الثانى من القرن الرابع الهجري « ١٠ م » ومن ثم يمكن اعتبارهم من أهم من وضعوا أسس التصوير الفاطمي .

وقد خلفبنو المعلم مدرسة فنية كان على رأسها تلميذان لهم يعدان من أعظم المصورين المصريين في العصر الفاطمي : هما الكتامي والنازوك ، ولم نعثر حتى الان على اشارة الى اى عمل من اعمال النازوك غير اننا اسعد حظا بالنسبة الى زميله الكتامي .

ويستدل من اسم « الكتامي » انه من جماعة الكتاميين الذين قدموا من المغرب مع الفاطميين ، وكانوا عماد دولتهم وعصب جيشهم وكان زعيمهم أمين الدولة ابن عمار أول من أسندت اليه الوساطة في عهد الحاكم بأمر الله .

واذا لاحظنا ان الكتامي قد تتلمذ على بنى المعلم الذين ذاع صيتهم في النصف الثانى من القرن الرابع الهجري « ١٠ م » كما اشرنا الى ذلك من قبل جاز لنا ان نقرر انه من المرجح ان الكتامي قد عاش في اواخر القرن الرابع الهجري واولئل القرن الخامس « ١٠ - ١١ م » .

وليس من شك في ان الكتامي قد ورث عن بنى المعلم خبرتهم باسرار الالوان واستخدامها في خداع النظر ، والتعبير عن العمق والبروز . وقد وصلنا انه رسم في دار النعمان بالقرافة صورة تمثل يوسف الصديق عاريا في الجب وجاء انه رسم هذه الصورة بحيث كان يخيّل لمن ينظر اليها كأن يوسف في داخل الجب فعلا .

وقد استطاع الكتامي ان يحقق هذا الهدف وان يموه على المشاهدين بواسطة الالوان : ذلك انه رسم يوسف باللون الابيض والجب باللون الاسود ، وربما استخدم ايضا لتحقيق ذلك بعض حيل المنظور .

وبالاضافة الى ما يقدمه وصف هذه الصورة من دليل على التقدم الذى احرزته الكتامي في فن التصوير ، فانها تشير في الوقت نفسه الى الحرية التى كان يتمتع بها المصورون في ذلك العصر ولا سيما من حيث السماح لهم بتصوير العسرة .

وربما كانت هذه الحرية هي التي مهدت لازدهار التصوير في حوالى منتصف القرن الخامس الهجرى « ١١ م » حين ولى الوزارة ابو محمد الحسن اليازورى من سنة ٤٤٢ هـ الى سنة ٥٤٠ هـ « ١٠٥٠ — ١٠٥٨ م » .

وكان اليازورى من رعاة الفنون ، وبخاصة فن التصوير وكان ذواقة للصور، حريصا على اقتنائها واتخاذها على أثاثه وأدواته وكان يجالس المصورين ويشترك فى مناقشاتهم ويجزل لهم العطاء .

وكان اليازورى ينفق المبالغ الطائلة على التحف المزوقة بالصور ، نكر المقريزى انه انفق ٣٠٠٠٠ دينار ليصنع له خيمة كبيرة سميت بالمدورة الكبرى وقد اشتغل فى صنعها ١٥٠ صانعا وفنانا طيلة تسع سنين . وكانت هذه الخيمة تتكون من ٦٤ قطعة ويبلغ محيطها ٥٠٠ ذراع وكانت تزخر بها صور الحيوانات والطيور وغيرها من الرسوم والزخارف .

وتذكرنا هذه الخيمة الكبيرة المزخرفة بالصور بفسطاط سيف الدولة ابن حمدان الذى كان يزدان بصور كثيرة من بينها صور مناظر طبيعية وحيوانات وطيور ، وكذلك صورة تمثل الامبراطور البيزنطى ورجاله أسرى بين يدي الحاكم العربى ، وقد وصف المتنبى هذه الصور فى بعض قصائده بقوله :

عليها رياض لم تحكما سحابة
وأغصان دوح لم تغن حمائمـه
وفوق حواشى كل ثوب موجه
من الرسم لم يثقبه ناظمـه
ترى حيوان البر مصطلحا به
يحارب ضده ضده ويسالـه
اذا ضربته الريح ماج كائـه
تجول مذاكيه وتئأى ضراغمـه
وفى صورة الرومى ذى التاج ذلة
لا بلخ لا تيجان الا عمائمـه
تقبل أفواه المملوك بساطه
ويكبر عنها كمه وبراجمـه
قياما لمن يشفى من الداء كيـه
ومن بين اذننى كل فرم مؤاسمـه

قبائلها تحت المرافق هيبية

وانفذ مما في الجفون عزائمه

وفي عصر اليازورى انتقلت زعامة فن التصوير الى مصور مصرى يسمى « القصير » وكان فنانا قديرا بارعا فى فنه ، خبيرا بأسراره وأصوله .

وكان من الطبيعى ان يحظى القصير برعاية اليازورى وان يقوم باداء بعض الصور له ، غير ان القصير كان فنانا معتدا بفنه ومهارته ، بحيث خيل الى اليازورى انه صار يتغالى فى تقدير أعماله ، ويشتط فى أجراها مما أسخطه عليه ، ودفعه الى البحث عن وسيلة تساعد على التخفيف من غلوائه ، وهدى اليازورى تفكيره الى دعوة ابن عزيز المصور العراقى الى مصر ، وكان اعظم مصورى العراق فى ذلك الوقت حتى ان المقرئى جعل مكانته فى التصوير فى مستوى مكانة ابن البواب فى الخط كما شبه القصير بابن مقلة .

وبقدوم ابن عزيز الى مصر احتدمت المنافسة بين المصورين العظمين ، وكان اليازورى كثيرا ما يجمع بينهما فى مجلسه ويحرضهما على التبارى . وحدث فى احد مجالس اليازورى ان أعلن ابن عزيز — متحديا القصير — انه يستطيع ان يرسم راقصة على حنية ، بحيث تبدو لمن ينظر اليها كأنها خارجة منها ، فأجابه القصير بأنه يستطيع بدوره ان يرسمها كأنها داخله فيها . . . وازاء تعجب الحاضرين ورغبة اليازورى اشترك المصوران فى المباراة . وحقق فعلا كل من المصورين ما وعد به .

ويستدل من الطريقة التى استخدمها القصير المصرى انه استعمل نفس اللونين اللذين استخدمهما الكتامى من قبله فى صورة يوسف فى الجب وهما الابيض والاسود مما يثبت استمرار مدرسة بنى المعلم وتقاليدهم التى تعلمها منهم الكتامى والنازوك ثم ورثها القصير من بعدهما .

والحق ان اعتماد كل من القصير المصرى وابن عزيز العراقى على الالوان فى سبيل التعبير عن العمق والبروز يدل بوضوح على وحدة التقاليد الفنية فى العالم العربى مصره وعراقه وكما ان استدعاء الوزير المصرى لمصور عراقى وترحيب المصريين به فى بلدهم يدل على قوة الصلة بين الشعب العربى مهما اختلفت الاقطار والمذاهب .

أما موقف القصير المصور المصرى من الوزير اليازورى من حيث مبالغته فى تقدير قيمة أعماله له فيدل على ان المصورين المصريين فى ذلك العصر صاروا يعتقدون بأنفسهم ويفخرون بانتاجهم الفنى وهذا من علامات النهضة الفنية فى مجال التصوير فى هذا العصر .

وليس من شك فى ان كل هذه الظروف قد ادت الى ازدهار التصوير ازدهارا
ظهر اثره فيما وصلنا من تحف فنية فاطمية لا سيما من الخزف والخشب
(شكل ١٩ و ٢٠ و ٤٠) .

ولسوء الحظ لم يحتفظ الزمن لنا بأى عمل فى مجال التصوير الحائطي يمكننا
نسبته الى بنى المعلم أو تلاميذهم من المصورين الذين وردت نكت من أخبارهم
فى المؤلفات الادبية والذين تخصصوا فى زخرفة الجدران وتزيينها وان كان
قد وصلنا صور جدارية قليلة مجهولة الصانع .

والواقع ان ندرة الصور الجدارية ظاهرة عامة فى الفن الاسلامى سواء فى
العصر الفاطمى أو فى غيره من العصور . ولكن لا يجوز تفسير ذلك بأن
المسلمين لم يعرفوا هذا النوع من الصور أو لم يقبلوا عليها ، وانما يرجع السر
فى ذلك الى أنهم اتخذوا هذه الصور فى مبان كانت بحكم طبيعتها معرضة
للاندثار بمرور الزمن ذلك انه من المعروف ان التصوير قد حُظر من دخول
المساجد وغيرها من العماير الدينية الاسلامية وذلك لما وقر فى نفوس المسلمين
من وجوب ابعاده عن معتقداتهم الدينية خشية الانحراف الى الوثنية ، وذلك على
عكس الحال فى الديانات الاخرى التى كان أهلها يرحبون باتخاذ الصور فى
عمايرهم الدينية بحيث صارت هذه العماير الدينية كالمعابد البوذية والكنائس
المسيحية مثلا أشبه بمتاحف لكثرة ما يزخرفها من صور ترجع الى عصور
مختلفة .

أما المسلمون فقد اقتصروا على زخرفة العماير غير الدينية كالقصور
والحمامات وهذه - على عكس المباني الدينية - أكثر عرضة للتغيير على مدى
الزمن ، بحيث تفقد معالمها القديمة أو تزول تماما من الوجود ويحل محلها
غيرها فى المدن التى يقدر لها أن تظل مأهولة فترة طويلة من الزمن .

ومن هنا كان من الطبيعى الا يتبقى لدينا الا القليل النادر من الصور
الجدارية الاسلامية ولم يصلنا هذا القليل النادر بفضل الرغبة فى المحافظة على
المباني التى يزخرفها بل على العكس بفضل اهمالها وخرابها .

وتنطبق هذه الحالة تماما على الصور الجدارية التى وصلتنا من هذا العصر
وهى الوحيدة التى بقيت لنا من العصور المصرية الاسلامية كلها .

وقد عثر على هذه الصور فى سنة ١٩٣٢ اثناء حفائر اثرية اجريت بجوار
أبى السعود جنوبى القاهرة اذ كشف عن انقاض حمام فاطمية يشتمل بعض
حنايا جدرانها على صور تطرق التلف اليها مرسومة باللون الاحمر والاسود

ويتفق علماء الآثار والفنون على ارجاعها الى القرن الرابع او الخامس الهجرى (١٠ - ١١ م) وقد تم نقل هذه الصور الى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة .



شكل ٢٢ - صورة مائية على الجص من انقاص حمام بجوار ابي السمود بالقاهرة
حوالى القرن الخامس الهجرى - ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وأكمل هذه الصور واحسنها حفظا صورة تمثل شابا يقعد متربعا وقد امسك بيده اليمنى كأسا وهويلبس رداء تزينه حلقات من زخرفة نباتية حمراء اللون، وحول كل من عضديه شريط وعلى رأسه عمامة ذات طيات وحول الرأس هالة مستديرة ويضع الشاب حول ظهره وشاحا يخرج طرفاه من تحت الابطين وينثنيان الى اسفل مع التعلق فى الهواء ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من

الشعر احدهما فى الخلف والاخرى فى الامام وجسم الشاب فى وضعة ثلاثية الارباع . ويحف بالحنية كلها شريط من الكور على هيئة عقد (شكل ٢٢) .
والى جانب هذه الصورة استطاع العلماء استخلاص بعض صور اخرى محطمة من المبنى المتهدم نفسه ؛ منها جزء من صورة يمثل رأس شاب يلتفت الى اليسار ، وآخر يمثل سيدة تتدلى عصابة رأسها الى اليمين . . . وصورة فى حنية صغيرة تمثل طائرين متقابلين يكاد منقاراهما أن يتماسا وبينهما زخرفة تتألف من اوراق نباتية .

ومن المسلم به ان هذه الصور الجدارية التى عثر عليها فى احدى الحمامات الشعبية لا يمكن أن تتخذ وحدها مقياسا صحيحا لما بلغه فن التصوير الحائطي فى ذلك العصر من تقدم ، ولكنها على كل حال مثال منعدم النظير من هذا النوع من التصوير الفاطمي الذى اسهم فى ارساء قواعده بنو العلم وقلاميذهم .

محمد بن سنقر

حسين عبد الرحيم عليوه

يعد الصانع محمد بن سنقر من أشهر صناع المعادن في القاهرة المملوكية وربما ترجع هذه الشهرة الى ارتباطه باسم السلطان المملوكي الناصر محمد ابن قلاوون الذي كان محبا للفن والفنانين ، فقد وصلنا كرسى عشاء معدنى محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة يحمل توقيع الصانع محمد بن سنقر واشارته الى انه قام بعمله فى سنة ٧٢٨ هـ (١٣٢٨ م) فى أيام السلطان الناصر محمد (شكل ٢٤ ، ١٢٦) .

وتفيدنا دراسة المتحف الاثرية التى وصلتنا من صناعة محمد بن سنقر فى لقاء الضوء عليه والتاريخ له واستخلاص اهم مميزات أسلوبه الفنى خاصة وان الكتب التاريخية والادبية القديمة لم تتعرض لمثل هذه الدراسة ، ومن هنا كانت دراستنا لصناع القاهرة وفنانيتها تعتمد أساسا على ما وصلنا من منتجاتهم الفنية المختلفة .

وقد وصلنا اسم ابن سنقر على تحفتين زودهما بتوقيعه وتمثل الاولى فى كرسى العشاء المعدنى المكفت بالفضة المشار اليه سابقا ، ويتخذ الكرسى شكلا منشوريا مسدس الاضلاع تعلوه قرصة مسدسة ايضا ويرتكز على ستة أرجل قصيرة ، وزوده الصانع بباب صغير فى أحد جوانبه يفتح على رف داخلى كان يستعمل لحفظ الادوات الصغيرة . ومن الطريف ان نذكر ان الصانع سجل توقيعه فى نص طويل كتب كلماته فى ست مناطق صغيرة مزواة تعلو أرجل الكرسى ويقرأ كما يلى :

« عمل العبد الفقير الراجى عفو ربه المعروف بابن المعلم الاستاذ محمد ابن سنقر البغدادى السنكرى وذلك فى تاريخ سنة ثمان وعشرين وسبعمائة فى ايام مولانا الملك الناصر عز نصره » .

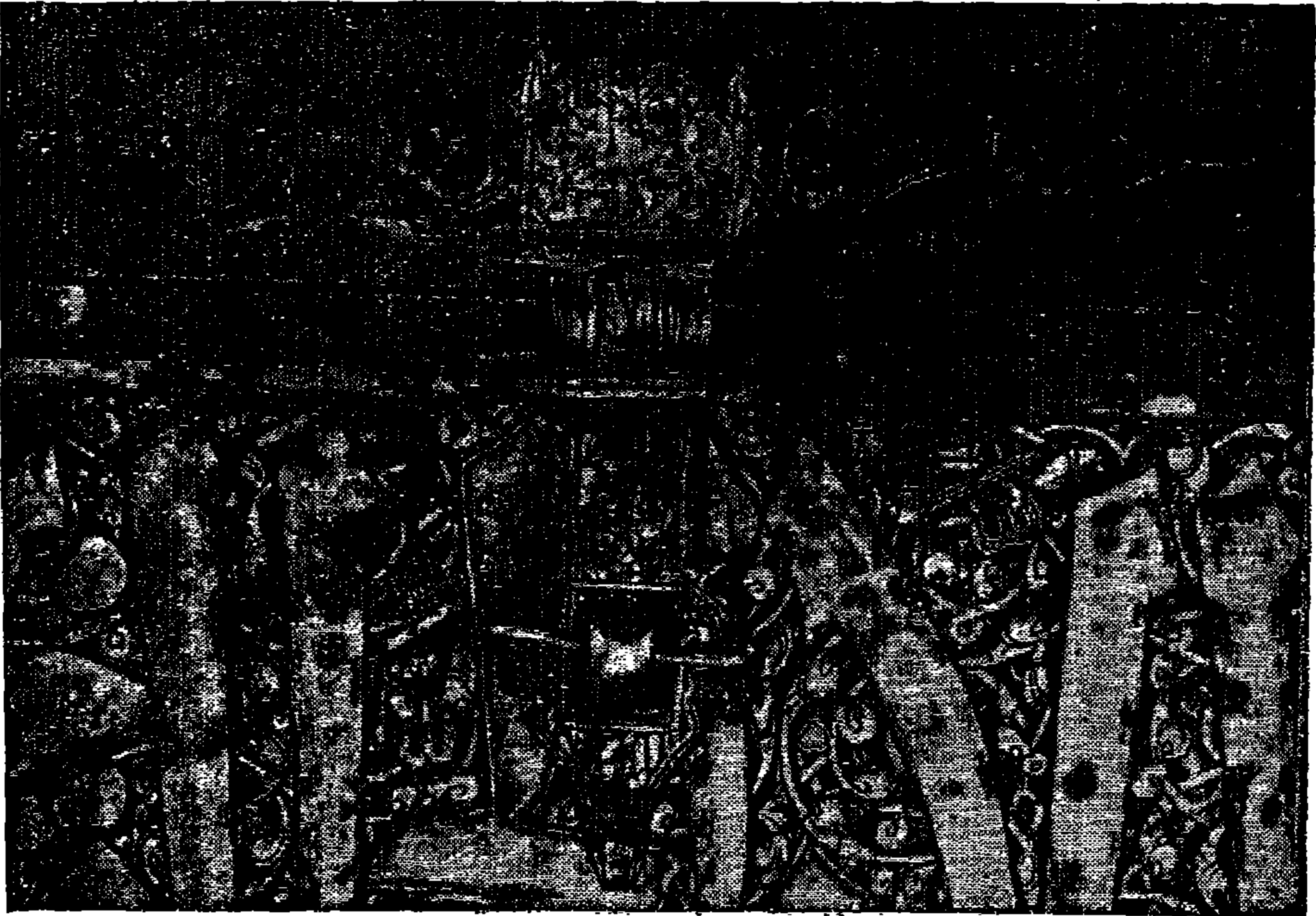
وتشير كتابة التوقيع بهذا الشكل عدة دلالات ربما كان من أهمها رغبة الصانع فى توفير التماثل الزخرفى بين الكتابات التى تزخرف جوانب الكرسى فلم يشأ أن يفسد هذا التماثل بكتابة توقيعه بينها وانما اختار لذلك مكانا منزويا .

والدلالة الثانية لوضع هذه الكتابة فى مكانها اسفل الكرسى ان الصانع اختار هذا المكان فى اسفل ما قدم من عمل وكأنه كاتب مشهور يضع توقيعه فى ختام

رسالته أو كتابه ، أو كائنه مصور ذائع الصيت يزود تصاويره بتوقيعه الذى يضاعف من أهمية عمله الفنى وربما كان هدف الصانع أيضا أن يكون توقيعه بهذه الصورة محيطا من جميع الجهات بالكرسى الذى قام بعمله .

أما التحفة الثانية التى وصلتنا من صنع محمد بن سنقر وزودها بتوقيعه فتتمثل فى صندوق مصحف خشبى مغطى بطبقة من النحاس المكفت بالذهب والفضة ويحتفظ به متحف برلين ، وقد سجل الصانع توقيعه على مفصل قفل الصندوق ، ويقرأ كالآتى (شكل ٢٣) :

« عمل محمد ابن سنقر البغدادى تطعيم الحاج يوسف بن الغوابى » ويتضح من هذا التوقيع ان محمد بن سنقر قام بصنع الصندوق وزخرفته بينما قام الحاج يوسف ابن الغوابى بتطعيم زخارفه بالذهب والفضة .



شكل ٢٣ — توقيع الصانع محمد بن سنقر على صندوق مصحف
حوالى سنة ٧٢٨ هـ — ١٢٢٨ م (متحف الدولة ببرلين)

وتدلنا هذه التحفة على ان الصانع كان يجيد صناعة تصفيح الخشب بتغطيته بطبقة من النحاس المكفت وذلك الى جانب اجادته لصناعة المعادن نفسها وزخرفتها .

وتفيدنا دراسة مضمون توقيع الصانع على كرسى العشاء وصندوق المصحف

فى القاء بعض الضوء على تاريخ الصانع وتخصصه المهنى والقابه الوظيفية التى كان يتلقب بها ، ويمكننا القول ان محمد بن سنقر كان وقت صناعته لكرسى العشاء سنة ٧٢٨ هـ صانعا ماهرا تخطى سن الشباب حيث تلقب بالاستاذ ولم يكن يتلقب بمثل هذا اللقب الا الصانع الماهر الذى قطع شوطا طويلا فى صناعته واكتسب خبرة كبيرة فى اسرارها كما لا يبعد أن يكون فى تلقب ابن سنقر بهذا اللقب ما يفيد اشرافه على عدد من الصانع كان يضمهم مصنعه ، وكان يقوم بتدريبهم وتعليمهم اصول المهنة ويشرف على ما يقومون به من اعمال ، كما ان تلقب ابن سنقر فى نفس الوقت بلقب السنكرى يدلنا على تخصصه المهنى فى اعمال السنكرة التى ربما كان يتسع مدلولها فى ذلك العصر ليشمل عددا من الاعمال الحرفية فى مجال الصناعات المعدنية وزخرفتها .

ومن جهة أخرى يمكن القول أن محمد بن سنقر كان أحد أفراد أسرة فنية تخصصت فى صناعة المعادن وزخرفتها وذلك لتلقبه بلقب « ابن المعلم » وربما يشير هذا الى أن والده كان يعمل صانعا للمعادن أيضا وتلقى ابنه على يديه أسرار الصناعة حتى حذقها وأصبح من أشهر صناعها فى العصر المملوكى ومما يؤكد هذا شيوع توارث الحرفة الواحدة فى أسرة من الاسر فى العصور الوسطى ولا تزال بعض صورته مستمرة حتى الآن فى مجال الصناعات التقليدية او اليدوية وخير امثلتها صناعات خان الخليلى بالقاهرة .

كما يؤكد تخصص أسرة ابن سنقر فى صناعة المعادن المكففة وصولنا اسم صانع آخر ربما كان ينتمى الى احد فروع هذه الاسرة ، فقد وصلنا اسم الصانع محمود بن سنقر فى توقيعه على دواة معدنية مكففة بالفضة محفوظة بالمتحف البريطانى ، وقام بصنعها فى سنة ٦٨٠ (١٢٨١ م) .

اما عن تلقب الصانع محمد بن سنقر بالبغدادي فانه لا يدل على صنعه لكرسى العشاء ببغداد ، بل يستشف من توقيعه أنه قام بصنعه بالقاهرة فى عصر الناصر محمد كما أنه من المستبعد أن ينتسب الصانع الى بغداد وهو مقيم بها ، وانما تكون النسبة اليها أكثر ملاءمة عند ابتعاده عنها ومعيشتة فى بلد آخر ، وبالإضافة الى هذا لم تكن صناعة المعادن المكففة بالعراق - فى النصف الاول من القرن الثامن الهجرى (١٤ م) بهذه الفخامة التى تميز بها اسلوب ابن سنقر على كرسى العشاء وذلك لتخريب المغول لمدن العراق وضعف صناعة التكفيت بها منذ منتصف القرن السابع الهجرى (١٣ م) نتيجة لذلك ، كما انه من الثابت تاريخيا وفنيا أن كثيرين من صناع العراق هاجروا منه الى مصر وغيرها من البلدان طلبا للامان ، وانهم وجدوا بمصر ما رغبتهم فى الاستقرار ومزاولة اعمالهم بها ، وعلى هذا فان الصانع محمد بن سنقر يعتبر أحد أفراد أسرة فنية

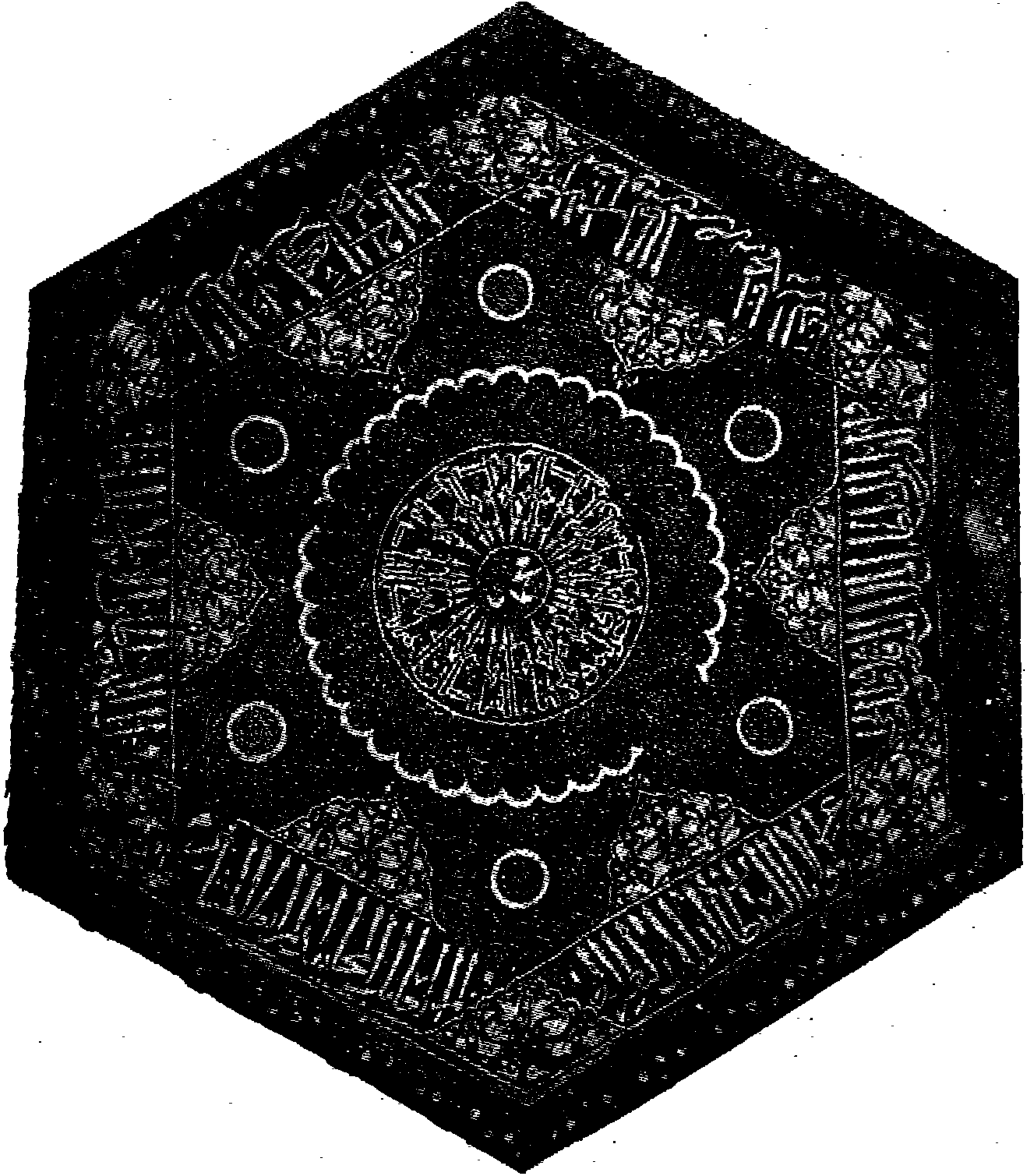
هاجرت من العراق الى مصر حيث زاولت نشاطها في صنع المنتجات المعدنية المختلفة وزخرفتها ، واحتفظت في الوقت نفسه بانتسابها الى موطنها الاصلي .

وربما كانت أهم الحقائق التي يمكن أن نستشفها من دراسة مضمون توقيع الصانع على كرسى العشاء ان صياغة التوقيع اتخذت اسلوب الترجمة مما يشير الى انها كتبت على لسان الصانع نفسه وبخط يده ويرى استاذنا الدكتور حسن الباشا انه من المستبعد كتابة ترجمة الصانع بهذه الصيغة بيد شخص آخر غير صاحبها ، ولذلك فمن المرجح كتابة هذا التوقيع بخط يد الصانع محمد ابن سنقر نفسه ويؤيد هذا تشابه اسلوب الخط الذي كتب به التوقيع مع اسلوب كتابات الكرسى الاخرى ، ولهذا يمكننا القول ان محمد بن سنقر كان يجيد الخط الى جانب اجادته لفن صناعة المعادن وزخرفتها .

وقد تميز الاسلوب الزخرفي للصانع محمد بن سنقر باستعمال معظم الزخارف التي عرفها الفن الاسلامي ، ونجح في استخدام كل منها حسب ملائحته لشكل التحفة ووظيفتها والمساحة المخصصة على سطحها للزخرفة كما تميز أسلوبه بحسن تنسيق هذه الزخارف ومراعاة الترتيب المتماثل في توزيعها ، كما تميز بكثرة استخدام الزخارف الكتابية وبطول القوائم في كتابات الكوفية وتشكيل نهاياتها بهيئة نصف نخيلية مدببة الطرف (شكل ٢٤) وربما يرجع ارتفاع قوائم الخط الكوفي الى تأثر الصانع بكتابات الخط الثلث التي كان لها الغلبة في عصره ، ومن المعروف ان القوائم الطويلة تعتبر احدى الخصائص المميزة للخط الثلث في العصر المملوكي ، ويتصل بهذه الميزة ما انفرد به اسلوب ابن سنقر من تنفيذ الكتابات الكوفية المورقة والمضفرة باسلوب دائري مشع على قرصة كرسى العشاء ، فحقق بهذا الاسلوب سبقا لم يحرزه صانع قبله على تحفة من التحف التي وصلتنا كما اتسمت كتابات ابن سنقر بصفة عامة بالتوازن الزخرفي الذي حققته كتابته للحروف الافقية بهيئة مدغمة الى اسفل لتقابل ارتفاع الحروف الرأسية الى اعلى ، وتعتبر الكتابات الدائرية المشعة التي نفذها ابن سنقر بالخط الثلث احدى خصائص أسلوبه المميزة التي أصبحت مثلا يحتذى فيه من صناع المعادن المعاصرين له واللاحقين به (شكل ١٢٦) . .

اما زخارفه النباتية فتميزت بتنوعها وبطابعها الحي واشتمالها على عدة عناصر زخرفية كان من اهمها زخارف التوريق العربية (ارابسك) التي تراوح عدد فصوص وريقاتها في اسلوب ابن سنقر بين فصين وثلاثة فصوص ، كما انفرد أسلوبه برسم زهور اللوتس بطريقة زخرفية تتبادل فيها الزهور المعدولة الى اعلى مع الزهور المقلوبة الى اسفل فضلا عن تقاطع الورقتين العلويتين مع

بعضهما ، كما كانت زهرة اللوتس تتكون فى اسلوب ابن سنقر من عدة وريقات تراوح عددها بين ست وثمانى وريقات كان يزودها بتجزيعات دقيقة محزوزة . ولم يكن اسلوب ابن سنقر اقل حيوية فى زخارف الكائنات الحية التى تمثلت



شكل ٢٤ - كرسى عشاء الناصر محمد - القرص العلوى
سنة ٧٢٨ هـ - ١٣٢٨ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

فى رسوم البط الطائر التى زخرف بها كرسى عشاء الناصر ، وتمثلت حيويتها فى رسمها باعداد كبيرة وفى اوضاع متعددة متقابلة ومتدابرة ، وفى توزيعها زخرفيا داخل مناطق صغيرة محددة (شكل ٢٤ ، ١٢٦) .

وتميزت رسومه الهندسية باستعمال الزخارف المعمارية الى جانب التكوينات الهندسية الاخرى، وتمثلت الزخارف المعمارية فى استعارته لشكل العقد المذهب

والعقد المفصص وتنفيذهما على كرسى العشاء كما اهتم ابن سنقر باحاطة زخارفه المختلفة باطراف متعددة الاشكال وربما كان أبرزها وأكثرها استعمالا لديه الدوائر المتعددة والاطارات الدائرية المفصصة ، وتوزيع هذه الدوائر بأسلوب متعامد يتمثل فى تعامد اربع دوائر على دائرة خامسة تتوسطها كما هو الحال فى زخارف بعض حشوات كرسى العشاء (شكل ١٢٦) وزخارف غطاء صندوق المصحف من الخارج .

وبصفة عامة يمكننا وصف الاسلوب الفنى للصانع محمد بن سنقر بأنه أسلوب حى متحرك فى كل ما استخدمه من عناصر زخرفية وان تنوعت وحداتها، ويتنفيذه لها جميعا بدقة واتقان تؤكدان استاذيته فى صناعة المعادن وزخرفتها .

وهكذا هيا أسلوبه الفنى له ان يتصدر اسماء صناع المعادن فى العصر المملوكى بصفة عامة ، وقدر لهذا الاسلوب ان يسود فترة طويلة ويحتنيه كثير من صناع المعادن فى ذلك العصر كما دلت على ذلك المنتجات المعدنية التى وصلتنا منه .

سيف الدين قلاوون

الدكتور حسن الباشا

فى يوم الاحد والعشرين من رجب سنة ٦٧٨ هـ (١٢٧٩ م) اجتمع راء امراء الممالك بالقاهرة على تولية قلاوون سلطنة الديار المصرية وما يتبعها من الاقطار فأجلسوه على كرسى السلطنة وحلقوا له بالولاء والطاعة ، ولقبوه بالملك المنصور ، وأعلن ذلك فى سائر البلاد فتنزيت القاهرة ومصر وقلعة الجبل وغيرها ، وبذلك دخل فى تاريخ القاهرة أعظم شخصية حكمت مصر فى عصر المماليك .

ويمكننا أن نتوصل الى بعض الحقائق عن قلاوون فى ضوء الالقاب التى كانت تطلق عليه - شأنه فى ذلك شأن غيره من أمراء المماليك وسلاطينهم فى ذلك العصر - فهو « سيف الدين قلاوون بن عبد الله التركى الالفى الصالحى » .

ولقب « سف الدين » يسمى فى مصطلح الالقاب بلقب التعريف الخاص أو اللقب المضاف الى الدين ، وكان اتخاذ هذا اللقب شائعا بين أفراد الطبقة العسكرية وذلك لاشتماله على لفظة « سيف » وكان قلاوون فعلا من أفراد هذه الطبقة .

و « قلاوون » اسمه ويقال انها لفظة تركية معناها « بط » ، ولذلك شاعت رسوم البط فى زخارف التحف التطبيقية التى صنعت فى عصر أسرة قلاوون ولا سيما التحف المعدنية التى ترجع الى عصر الناصر محمد بن قلاوون .

وعبارة « ابن عبد الله » تشير الى أن قلاوون كان مجهول الاب وكان هذا شأن المماليك لانهم كانوا يسترقون أطفالا ويبيعون بعيدا عن أوطانهم الاولى ، ولذلك كان يقال للواحد من هؤلاء « ابن عبد الله » فان اباه ايا كان لابد وان يكون عبدا لله .

« والتركى » نسبة الى الترك ، وكان قلاوون من القنجاقي أو القبجاقي ، وهم فرع من الترك كانوا يعيشون فى ذلك الوقت بحوض نهر الفولجا فى روسيا وكان يجلب منه كثير من الرقيق .

« والالفى » نسبة الى الالف دينار ، وكان قلاوون قد اشترى بالالف دينار وهذا اللقب يشير الى أنه كان مملوكا قيما له ميزات طيبة .

«والصالحى» نسبة الى الملك الصالح نجم الدين ايوب آخر سلاطين الايوبيين فى مصر . وكان قلاوون قد صار من مماليكه البحرية فى سنة ٦٤٧ هـ .

اعظم شخصية مملوكية :

ويعتبر قلاوون فى تاريخ القاهرة اهم سلاطين الممالك لعدة امور . فمن جهة كان هذا السلطان رأس أسرة حكمت مصر والشام وغيرها أكثر من مائة سنة: اذ يبدأ حكم أسرة قلاوون به هو نفسه فى سنة ٦٧٨ هـ وينتهى بالسلطان حاجى فى حوالى سنة ٧٨٤ هـ ، ولم يحكم فى هذه الفترة من خارج أسرة قلاوون غير ثلاثة سلاطين هم كتبغا ولاجين وبيبرس الجاشنكير ، وكانت فترة حكمهم جميعا خمس سنوات فقط ، وكانوا كلهم من ممالك قلاوون نفسه وهذا ينقض الرأى القائل بأن حكم الممالك لم يعرف وراثه العرش .

ولا شك أن الفضل فى استمرار أسرة قلاوون فى الحكم يرجع فى الدرجة الاولى الى قلاوون والى ما حققه أثناء حكمه من انتصارات خارجية واصلاحات داخلية قوت من شأنه وثبتت دعائم أسرته ، والى ما اتصف به هو نفسه من حميد الخصال .

ومن جهة أخرى يلاحظ أن الدولة الثانية فى تاريخ الممالك وهى دولة الممالك البرجية تنتسب هى الاخرى الى قلاوون وذلك لانه هو نفسه الذى كون هذه الطائفة من الممالك : اذ أفرد من مماليكه ثلاثة آلاف وسبعمائة من الجزكس جعلهم فى أبراج القلعة وسماهم البرجية وصار يعتمد عليهم فى الحرب والادارة . وكان برقوق أول سلاطين الممالك البرجية من أفراد هذه الطائفة .

ومن ثم نجد أن قلاوون قد ترك طابعه على جميع سلاطين الممالك الذين جاءوا بعده سواء من البحرية أو البرجية .

هزيمة منكرة للتتار :

ولقد استطاع قلاوون ان يحل المشاكل التى جابهته عقب توليه السلطنة .

وكانت أولى هذه المشاكل خروج الامراء بالشام عليه وعدم اعترافهم بسلطنته ، وكان على رأس هؤلاء سنقر الاشقر نائب الشام الذى ادعى السلطنة فى دمشق وتلقب بالملك الكامل . ولقد اتبع قلاوون ازاءه سياسة تتراوح بين الشدة والملاينة حتى قضى على الفتن وأقر الامن وفرض حكمه على جميع أقطار الدولة .

كما استطاع أن يكسر شوكة المماليك الصالحية والظاهرية وكانوا قد أخذوا
يناصبونه العداء ويثيرون له القلاقل .

وانتهز التتار فرصة الفتن الداخلية وبدأوا يتحرشون بالدولة المملوكية ، ولكن
قلاوون استطاع أخيرا أن يهزمهم هزيمة منكرة عند حمص .

ولقد كانت هذه الموقعة حاسمة حتى أن التتار بعد ذلك أخذوا يتقربون إلى
قلاوون الذي التزم دائما جانب الحذر إزاءهم .

غير أن قلاوون لم يلبث أن انتهز قيام بعض الفتن التي ثارت بين التتار فسمح
لبعض قواته بالاستيلاء على قلعة قطيبا إحدى قلاع آمد وأخذها من يد التتار .

بدء مواجهة الصليبيين :

وجوبه قلاوون بمشكلة خارجية أخرى خطيرة ونعنى بها مشكلة الصليبيين .
ولقد بدأ قلاوون حكمه بعقد هدنة مع بعض الصليبيين . غير أن الصليبيين
نقضوا الهدنة فأعد قلاوون عدته لمحاربتهم وفي سنة ٦٨٤ هـ هاجم حصن
المرقب وأخذة عنوة من الاستبارية، كما استولى على عدد من قلاع الصليبيين
بساحل الشام . وبعد أن استولى قلاوون في سنة ٦٨٨ هـ على طرابلس
وما يتبعها من البلاد لم يبق من بلاد الشام في يد الصليبيين غير عكا .
غير أن القدر لم يعمل قلاوون إذ عاجلته منيته عند خروجه إليها في سنة ٦٨٩ هـ
وترك مهمة فتحها لابنه الأشرف خليل .

والى جانب هاتين المشكلتين الكبيرتين : مشكلة التتار ومشكلة الصليبيين
كان على قلاوون أن يخوض بعض الحروب الأخرى لإقرار الأمن في بلاده وتأمين
حدودها . ففي سنة ٦٨٢ هـ حارب الأرمن واستولى على ديارهم ، وفي سنة
٦٨٥ هـ استولى على الكرك وانتزعها من يد الملك المسعود خضر بن الملك الظاهر
بيبرس ، وفي سنة ٦٨٦ هـ أخضع بلاد النوبة بعد أن وجه إليها حملتين .

علاقات الدولة في عصره :

ولقد صارت لقلاوون هيبة في قلوب الولاة فخطب وده ملوك اليمن من بنى
رسول .

وفي سنة ٦٨١ هـ حلف الشريف أبو ندى أمير مكة وولده بالطاعة لقلاوون
وتعهد بتعليق الكسوة المرسلة من مصر على الكعبة في كل موسم ، وأن يستمر
بأفراد الخطبة والسكة باسم السلطان قلاوون .

وقد حافظ قلاوون على صلات المودة مع الاقطار التي سالتة مثل الدولة
البيزنطية وحكومة سييس . وفي سنة ١٨٦ هـ أرسل هدية سنوية إلى مغول

القفجاق كما أرسل مبلغ ألفى دينار لعمارة مسجد القدم وأرسل حجرا لنقش القابه عليه وكتابتها بالاصباغ .

كما خطبت وده دول بعيدة مثل سيلان التى أرسلت اليه فى سنة ٦٨٢ هـ كتابا تعرض عليه اقامة علاقات اقتصادية بين البلدين .

وفى سنة ٦٨٧ هـ كتب السلطان قلاوون امانا الى الاكابر ببلاد السند والهند والصين واليمن لمن يختار منهم الحضور الى ديار مصر وبلاد الشام وأرسل نسخا منه مع التجار .

وعلى الرغم من مشاغل قلاوون الخارجية فانه لم يهمل الشئون الداخلية فاعتنى بالادارة والاقتصاد . ومن حيث الادارة يذكر ابن تغرى بردى فى النجوم الزاهرة انه فى عهده ظهرت لأول مرة وظيفة كاتب السر وصارت مستقلة عن الوزارة (الجزء السابع صفحة ٢٩٣ و ٣٣٣) .

ومما يجمد لقلاوون أنه ألفى كثيرا من الضرائب والمكوس .

وكان قلاوون مولعا بالرياضة وكان أول من ركب الى الميدان للعب بالكرة كما حدث فى عصر قلاوون أسلوب جديد فى اللعب بالرمح .

وجعل قلاوون لمالكة البرجية زيا خاصا وجعل لكل طبقة زيا متميزا بحيث صارت تعرف طبقة المملوك من زيه (نجوم صفحة ٣٣٢) .

وكان قلاوون صادق الايمان يتقرب الى الاولياء والصالحين ويعمل على ارضائهم وقد حدث أثناء مرض ابنه الملك الصالح على أن طلب من الفقراء والصالحين ان يدعوا له وحينما أبى أحدهم أن يجتمع به بالغ فى أرضائه بل أنه حمل اليه مع أحد الخدم خمسة آلاف درهم فردها اليه . وفى عهد قلاوون زاد الاحتفاء بكسوة الكعبة ومراسم خروج المحمل واتخذ الاحتفال الهيئة التى استمر عليها بعد ذلك طوال عصر المماليك .

دوره فى الانشاء والتعمير :

ولم تكن أعمال قلاوون المعمارية والفنية بأقل أثرا من منجزاته السياسية إذ لا تزال مجموعة مؤسسات تحمل اسمه فى شارع المعز لدين الله الفاطمى . وقد أنشأ مجموعة متكاملة من المؤسسات تشتمل على مدرسة وضريح وبیمارستان أى مستشفى ومكتب وسبيل ولم يعرف قبل ذلك غالبا غير الجمع بين المدرسة والضريح كما حدث فى مدرسة الصالح نجم الدين أيوب المواجهة تقريبا لمدرسة قلاوون (شكل ٢٥ و ٢٦) .

وقد حدث الجمع بين المدرسة وضريح المنشئ في سوريا في عهد السلطان نور الدين محمود ثم انتقل هذا التقليد الى مصر وانتشر في عصر المماليك (شكل ٢٥ و ٣٦ و ٤٣ و ٤٩ و ٥١ و ٥٣ و ٦٥ و ١١٨ و ١١٩) .

ويقال أن قلاوون أمر بإنشاء هذه المجموعة من المؤسسات لما رأى التربة الصالحة أى ضريح السلطان الصالح نجم الدين أيوب . وكانت المدرسة الصالحة تقع خلفه . ولا يزال ايوان منها باقيا حتى اليوم خلف الضريح . ويقال أيضا أن السبب في انشائها هو البيمارستان ذلك لأن قلاوون كان قد عولج وهو أمير في بيمارستان نور الدين محمود بدمشق فنذر أن آتاه الله ملك مصر أن يبنى بها بيمارستان .

وقد اختار قلاوون لمنشأته موقع القصر الغربى الفاطمى وكان به دار تسمى الدار القطبية نسبة الى الاميرة مؤنسة القطبية الايوبية وكانت قبل ذلك من أملاك ست الملك أخت الحاكم بأمر الله (شكل ٧) .

واشترى قلاوون هذه الدار وما يجاورها وعوض سكانها بقصر كان يعرف باسم قصر الزمرد . وأسند مهمة الاشراف على العمارة الى علم الدين سبج الشجاعى . وبدأ هدم الدار القطبية فى ربيع أول سنة ٦٨٢ هـ وبدأت العمارة فى ربيع آخر سنة ٦٨٣ هـ وتمت حسب النص التأسيسى فى جمادى الاولى سنة ٦٨٤ هـ .

ويقول النويرى تعليقا على الفترة الوجيزة التى تم فيها البناء « وإذا شاهد الرأى هذه العمارة العظيمة وسمع أنها عمرت فى هذه المدة القريبة ربما أنكر ذلك » .

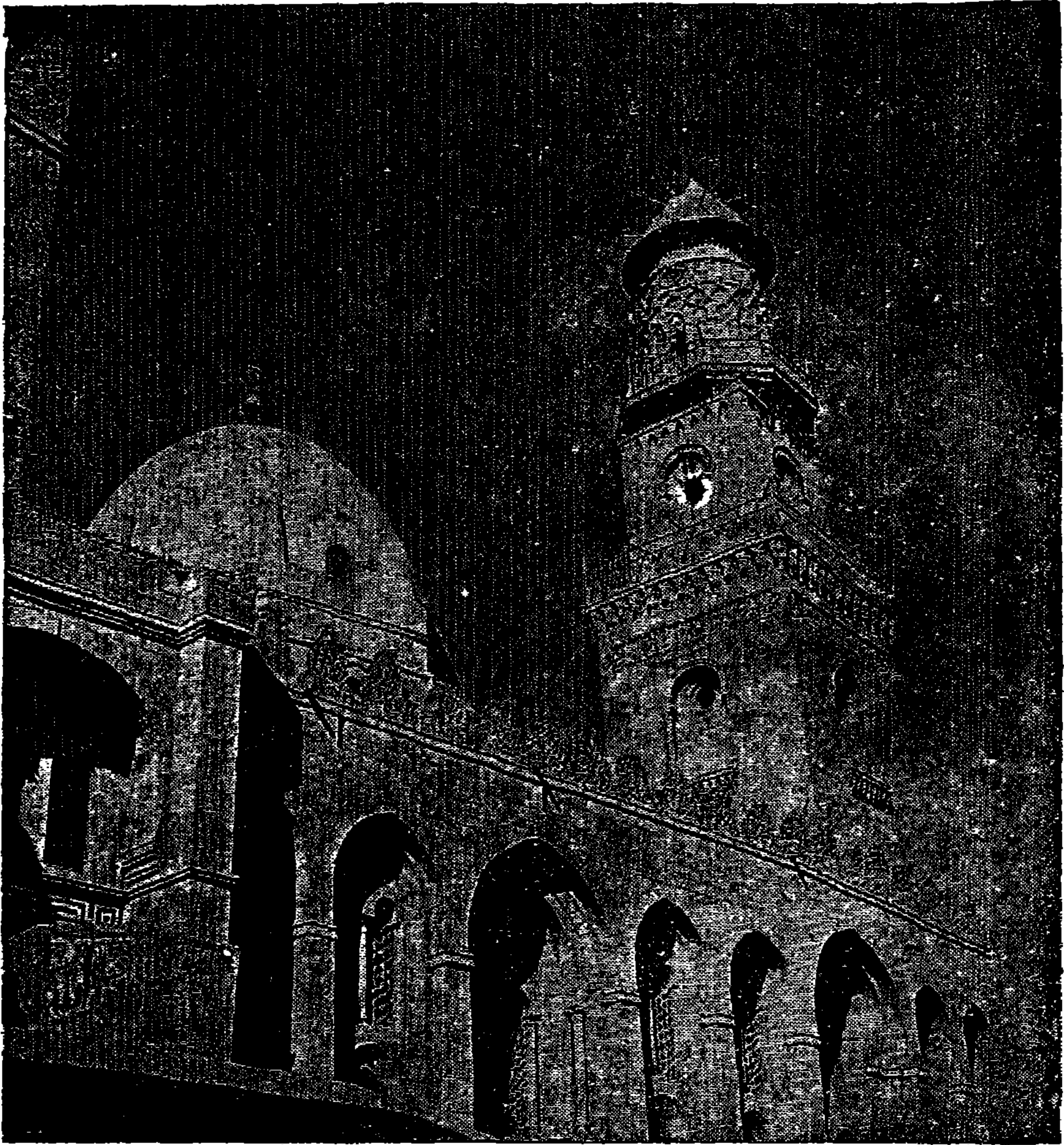
ووقف السلطان قلاوون على هذه المنشآت من أملاكه ما يكفى للاتفاق عليها وصيانتها وترميم ما يتلف من عمارتها وزخارفها .

وكان احتفاؤه بالمارستان عظيما . وقد جعله فى خدمة الجميع اذ وقفه على مثله - أى على مثل السلطان - فمن دونه ، وجعل لمن يخرج منه عند برئه كسوة ، ومن مات جهاز وكفن ودفن . وعنى بصفة خاصة بتنظيم ادارته .

ورتب فيه السلطان أطباء فى جميع التخصصات وكذلك الصيادلة والمرضى والمرضات والفراشين والفراشات وزوده بالاثاث والادوات والادوية اللازمة، كما جعل فيه عيادة خارجية ، ويقول النويرى أنه باشره مدة من الزمن « فكان يصرف منه فى بعض الايام من الشراب المطبوخ خاصة مايزيد على خمسة قناطير

بالمصرى فى اليوم الواحد للمرتبين والطوارىء غير السكر والمطابخ من الادوية
وغير ذلك من الاغذية والادهان والدرياتقات وغيرها .

وكذلك رتب قلاوون للقبة والمدرسة ومكتب السبيل الموظفين اللازمين وجدد
لكل منهم مهامه بكل دقة وعين المرتبات لهم وللمنتفعين من الطلبة ومن الايتام



شكل ٢٥ - جزء من منشآت السلطان قلاوون بالتحسين ٦٨٤ هـ / ١٢٨٥ م

الذين يتعلمون القرآن فى الكتاب . وزود القبة بخزانة كتب تشتمل على الكثير
من المصاحف وكتب التفسير والحديث والفقه واللغة والطب والادبيات ودواوين
الشعراء ورتب لها خازنا . ورتب بالمدرسة دروسا للمذاهب الاربعة الشافعية

والمالكية والحنفية والحنابلة وعين لكل مذهب مدرسا وثلاثة معيدين وخمسين طالبا ، وعين للمدرسة اماما ومتصدرا لاقرأ القرآن .

طابع فنى خاص :

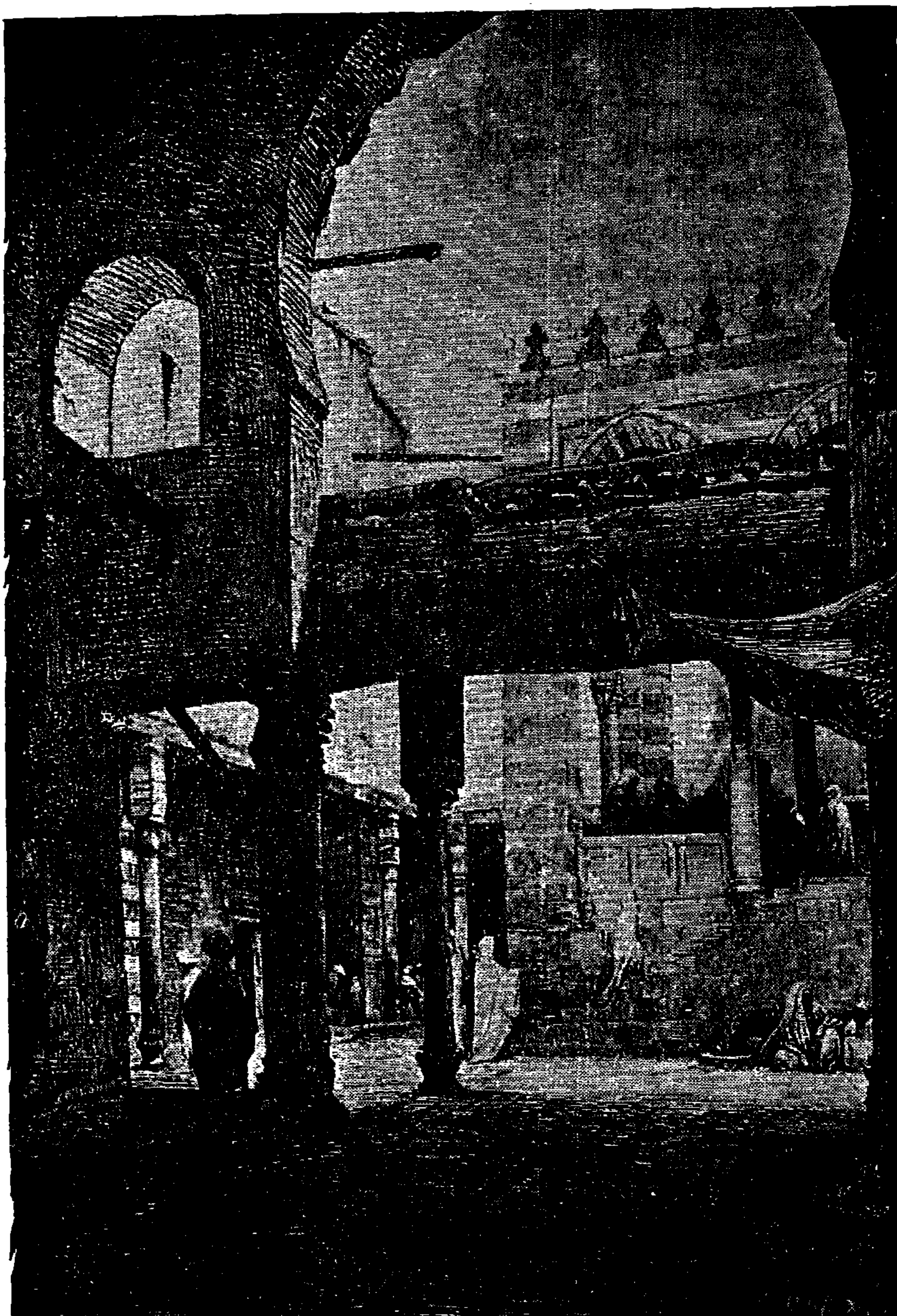
وتؤلف هذه المنشآت جميعها وحدة معمارية متجانسة ، ولها واجهة واحدة شرقية بها مدخل رئيسى واحد . ويمتد من المدخل الى البيمارستان فى الخلف دهليز يفتح عليه فى الجانب الشمالى قبة الضريح ، وفى الجانب الجنوبى المدرسة .

وتشهد هذه المنشآت بعمارتها وتصميمها وزخارفها بالمستوى الرفيع الذى بلغه فن المعمار تحت رعاية قلاوون : اذ تزخر بأنواع المواد التى استخدمت استخداما فنيا جميلا مثل الرخام الملون والمطعم بالصدف والنحاس المفرغ والاختشاب المذهبة والزجاج الملون والزخارف الجصية والاحجار المحفورة والفسيفساء المذهبة وغيرها ، كما استخدمت فى تجميلها الرسوم الهندسية والكتابات الزخرفية والزخارف النباتية (شكل ٢٥) .

وأفخم الآثار المتبقية من هذه المجموعة الواجهة الرئيسية والقبة . ووصلنا من المدرسة ايوان واحد عنيت ادارة حفظ الآثار العربية باصلاحه فى سنة ١٩١٩ ووصلنا من البيمارستان معالم ضئيلة . وتمت فى عهد الناصر محمد عمارة السبيل والكتاب وأعيد بناء المئذنة وهدم عبد الرحمن كتحذا القبة وقامت لجنة حفظ الآثار العربية فى سنة ١٩٠٨ باعادة بنائها على نمط قبة الاشرف خليل بن قلاوون .

ويزخرف الواجهة عقود تحملها أعمدة رخامية ، ويدخلها شبابيك تشتمل على زخارف هندسية مفرغة . ويمتد بعرض الواجهة شريط من الكتابة يسجل عليه اسم قلاوون والقبابه وتاريخ البناء . ويعلو الواجهة شرفة مسننة تحليها الزخارف ، ويكسو المدخل الرئيسى رخام ملون ، ويصنع مصراعى الباب رسوم هندسية جميلة ، وله مطرقتان شكلت كل منهما على هيئة رأس حيوان .

وبالقبة محراب ضخم يعتبر أعظم المحاريب الاثرية فى مصر، وقد دفن بها المنصور قلاوون وابنه الناصر محمد وحفيده عمادالدين اسماعيل بن محمد بن قلاوون . ويقال أنه كان ملحقا بها متحف تحفظ به ملابس من يدفن بالقبة، وقد عرف من قبله متحف عقبة بن عامر فى مسجده ، ومتحف قبة الصالح نجم الدين الذى أقامته شجرة الدر (حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الاثرية ص ١١٩) .



شكل ٢٦ — بیمارستان قلاون بالتحاسين — القفاء (عن ايرس)

وبالايوان الشرقى الباقي من المدرسة محراب يقل عن محراب القبة من حيث القيمة الفنية ، وقد استخدم في زخرفته الفسيفساء المذهبة .

أما البيمارستان فقد عثر به على أقاريز من الخشب تشتمل على رسوم محفورة وملونة تمثل مناظر من الحياة الاجتماعية في القاهرة. ومن المعتقد أن هذه الأقاريز كانت تزخرف أصلا القصر الغربى الفاطمى ثم أعيد استعمالها فى البيمارستان على الظهر الخالى من الزخارف المحفورة (شكل ٢٦) .
وكان بيمارستان قلاوون من أبقي المنشآت الاثرية القديمة استعمالا اذ ظل يستخدم كمستشفى حتى سنة ١٩٥٦ م حين اقتصر استخدامه على مرضى العقول ، ثم نقلوا منه بعد ذلك وأخيرا أنشئ به فى سنة ١٩١٥ مستشفى للرمم (شكل ٢٦) .

وبعد فان قلاوون يعتبر من ابرز الشخصيات فى تاريخ القاهرة سواء من حيث أسرته التى حكمتها أكثر من قرن أو انتصاراته التى أعلنت من شأنها ومنشآته المعمارية التى لا تزال ترمز الى عظمة القاهرة فى عهده .

قانسوه الغورى

الدكتور حسن الباشا

فى يوم أول شوال سنة ٩٠٦ هـ اجتمع بالقاهرة مجلس الامراء الكبار فى دولة المماليك للنظر فى أمر من يولونه السلطنة بعد اختفاء السلطان العادل طومان باى ، فاتفق الرأى على تولية الامير قانسوه الغورى . وبكى الغورى وامتنع عن قبول السلطنة فسحبه الامراء حتى مزقوا طوق رداءه وأجلسوه بالقوة على عرش السلطنة ثم بايعه القضاة والخليفة والبسوه شعار السلطنة الجبة والعمامة السوداء ، وكان لايزال يمتنع ويبكى ، ثم لقبوه بالملك الاشرف وكنوه بأبى النصر . وهكذا ابتداء الغورى أيام سلطنته التى تركت آثارا كبيرة فى حياة القاهرة بخاصة ومصر ودولة المماليك بعامة .

تولى الغورى حكم مصر فى فترة من أخرج فترات تاريخها : اذ كانت تتهددها اخطار خارجية وأخطار داخلية على جانب كبير من الاهمية . ففى الداخل تعرضت الدولة لضائقة اقتصادية بالغة الخطورة نتيجة تحول التجارة بين الشرق والغرب الى طريق رأس الرجاء الصالح وفقدان مصر بالتالى للارياح الطائفة التى كانت تحصل عليها كوسيط تجارى بين الهند وأوروبا . ولقد استفحلت الضائقة الاقتصادية حتى عجز الغورى عن سد نفقات الجند من المماليك مما أدى الى تنمرهم وتهديدهم بالفتنة .

أما فى الخارج فكانت مصر مهددة أثناء حكم الغورى بعدة أخطار : أولها من قبل الأوروبيين الذين كانوا يهددون السفن المصرية فى البحر الابيض المتوسط والبحر الاحمر والمحيط الهندى وثانيها من قبل الصفويين الشيعيين فى ايران والعراق وكانوا يطمعون فى أملاك مصر فى آسيا وثالثها من قبل العثمانيين فى آسيا الصغرى ، وكانوا يريدون أن يحلوا محل مصر فى زعامة العالم الاسلامى بل ويطمعون فى الاستيلاء على مصر نفسها .

وللتخلص من الضائقة الاقتصادية لجأ الغورى الى عدة وسائل لم يأت أى منها بنتيجة مرضية . ففى سبيل إعادة وساطة مصر على التجارة بين الشرق والغرب واسترداد السيطرة على الطريق التجارى من جهة والقضاء على تهديد السفن الأوروبية للمصالح المصرية فى البحر الاحمر والمحيط الهندى من جهة أخرى جهز حملة بحرية الى البحر الاحمر والمحيط الهندى خرجت فى سنة ٩١١ هـ بعد أن بالغ السلطان فى اعدادها غير أنها منيت بهزيمة منكرة .

ومن جهة أخرى لجأ الغورى الى فرض ضرائب جديدة على الاملاك والاطيان والبيعة فى الاسواق . غير أن هذه الضرائب الجديدة ولاسيما الضريبة التى فرضها الغورى على البيعة فى الاسواق أدت الى ارتفاع الاسعار مما كان من نتيجته اضطراب الغورى الى التدخل بإلغاء الضريبة أحيانا وبتحديد الاسعار أحيانا أخرى .

وعمد الغورى من ناحية أخرى الى وقف أرزاق النساء وقطع الاعانات وإلغاء اقطاعات أبناء المقطعين المتوفين .

كما ضرب فلوسا: جديدة وزيف العملة الذهبية والفضية حتى يقال « أن النصف الفضة كان ينكشف فى ليلته فيصير من جملة الفلوس الحمر » .

وكان من نتيجة هذه الاجراءات خنق الشعب وتدمره وسخطه مما أدى الى اختلال الأمن فى بعض الأحيان وتفشى النهب والسلب وكثرة السرقات . ومع ذلك فلم يحدث انهيار فى اقتصاد الدولة بل على العكس استطاع الغورى أن ينجز مشاريع كثيرة ليس أقلها أعماله المعمارية التى خلدت اسمه بعد ذلك فى القاهرة .

وكان من مشاريع الغورى لمجابهة الاخطار الخارجية أن يعد الجيش المصرى الأعداد المناسب وأن يجهزه بأحسن المعدات الحربية . وفى سبيل ذلك أنشأ الغورى فرقة جديدة من المماليك أطلق عليها اسم عسكر الطبقة الخامسة وكان هدفه من هذه الفرقة أن يتقوى بها فى الداخل وأن يستعين بها فى حروبه ضد القوى الأجنبية فى الخارج . وربما كان لهذه الفرقة أثرها فى المحافظة على مركز الغورى فى داخل الوطن غير أنه لم يكن بينها وبين سائر فرق المماليك وئام وربما كانت هذه الفرقة من أسباب هزيمة الغورى أمام العثمانيين فى مرج دابق ذلك أنه أشيع بين سائر طوائف المماليك المشتركة فى المعركة أن السلطان الغورى أوصى هذه الفرقة بأن لا تشترك فى القتال حتى تقل خسائرها وقد أدى ذلك الى تخاذل باقى المماليك عن القتال .

وكان من الاجراءات التى اتخذها الغورى لتقوية الجيش العمل على ابتكار أنواع جديدة من المكاحل أو المدافع وكان الغورى يتجشم الصعاب فى سبيل ذلك وكان يحرص على حضور التجارب التى تجرى على المكاحل الجديدة كما عنى بالتفتيش على الزردخانة أو خزائن الاسلحة ومصانعها وكان يعاقب على الإهمال بأشد العقوبات كما كان يحرص على استيراد الاسلحة والمعدات الحربية من الخارج — وبالإضافة الى ذلك حرص على بناء السفن الحربية فى دور الصناعة برشيد والاسكندرية وغيرهما وكان كثيرا ما يقوم بالتفتيش عليها

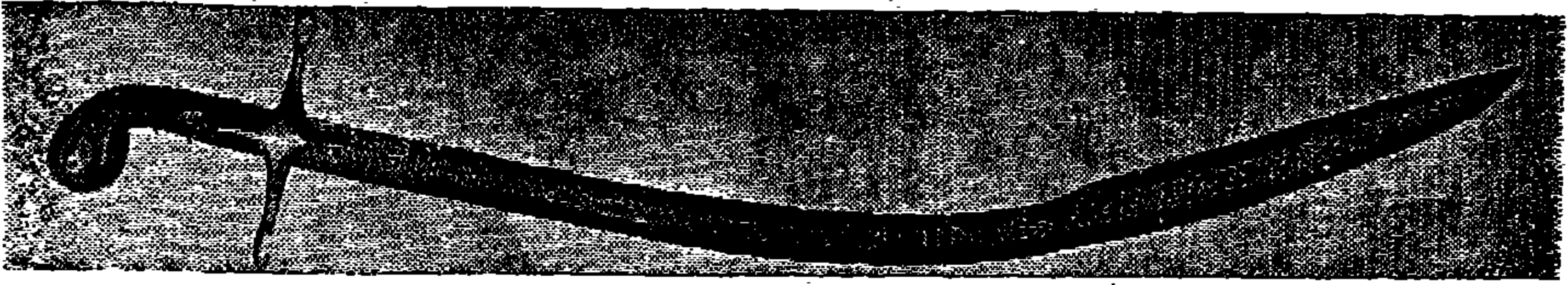
واستعراضها بنفسه . وعمل على تحصين ثغوره ومدنه فأنشأ قلعة العقبة وشرع في سنة ٩٢١ هـ في بناء سور برشيد على شاطئ البحر الابيض المتوسط كما عمر قلعة الجبل وكان يأمر بتفقد أبراج الثغور .

وليس من شك في أن عناية الغورى بالاستعدادات العسكرية جاءت نتيجة لما كانت تتعرض له الدولة من تهديدات أجنبية . ولقد جوبه الغورى منذ البداية بمؤامرات الشاه اسماعيل الصفوى حاكم ايران وقد سبقت الإشارة في بحث عن دومينيكو تريفيزانو « سفير البندقية الى القاهرة » الى أن الغورى قد وصل الى علمه أن الشاه اسماعيل الصفوى أخذ يرأسل الدول الأوروبية ليحضها على أن يهاجموا الدولة المصرية بحرا على أن يقوم هو من جانبه بغزوها برا . وقد وفق الغورى في احباط مؤامرات الصفويين كما استطاعت قواته أن تحول بينهم وبين تحقيق أطماعهم في الاستيلاء على بعض الاراضى المملوكية .

اما بالنسبة لتهديدات الدول الأوروبية فقد استطاع الغورى بالسياسة احيانا وبالقوة أحيانا أخرى أن يتجنب غزوا مباشرا من جانبهم وكان أقصى ما حدث منهم هو التحرش بالسفن المصرية فى البحر الابيض المتوسط وغيره . وحدث في سنة ٩١٨ هـ أن أرسلت كل من فرنسا والبندقية سفارة الى القاهرة بقصد تحسين العلاقات بين الدولتين .

غير أن الخطر الحقيقى الذى جابه الغورى جاء من قبل الاتراك العثمانيين . وكان العثمانيون فى بداية سلطنة الغورى على وئام مع مصر وذلك نظرا الى أن كلا من الدولتين السنتين كانت تخشى تهديد الشاه اسماعيل الصفوى الشيعى . ولكن بعد أن هزم العثمانيون الشاه اسماعيل الصفوى وأمنوا جانبه أخذوا يثيرون المتاعب للسلطان الغورى تمهيدا لغزو مصر وفى سنة ٩٢١ هـ ظهرت بوادر الخلاف بين السلطان سليم العثمانى وبين الغورى وأخذ سليم يتحرش بدولة المماليك ثم لم يلبث أن أخذ يتقدم بجيوشه فى بلاد الشام ، فتصدى له الغورى عند مرج دابق . وانتصر الجيش المملوكى فى أول الامر ثم وقعت الفرقة بين المماليك وتعمد بعضهم الفرار فدارت الدائرة على الغورى . وفوجئ الغورى بالهزيمة فأصابه الشلل من الكمد والقهر وانقلب عن فرسه الى الارض ولم يعثر على أثر لجثته بعد ذلك .

ومهما يكن من شيء فان الخاتمة الاليمة التى انتهى اليها الغورى يجب أن لا تقلل من اهميته كراع من رعاة الفنون . وربما يرجع اهتمامه بالفنون الى ميله الطبيعى الى الترف والبذخ ولقد شبهه ابن اياس فى ذلك بخمارويه بن أحمد بن طولون .



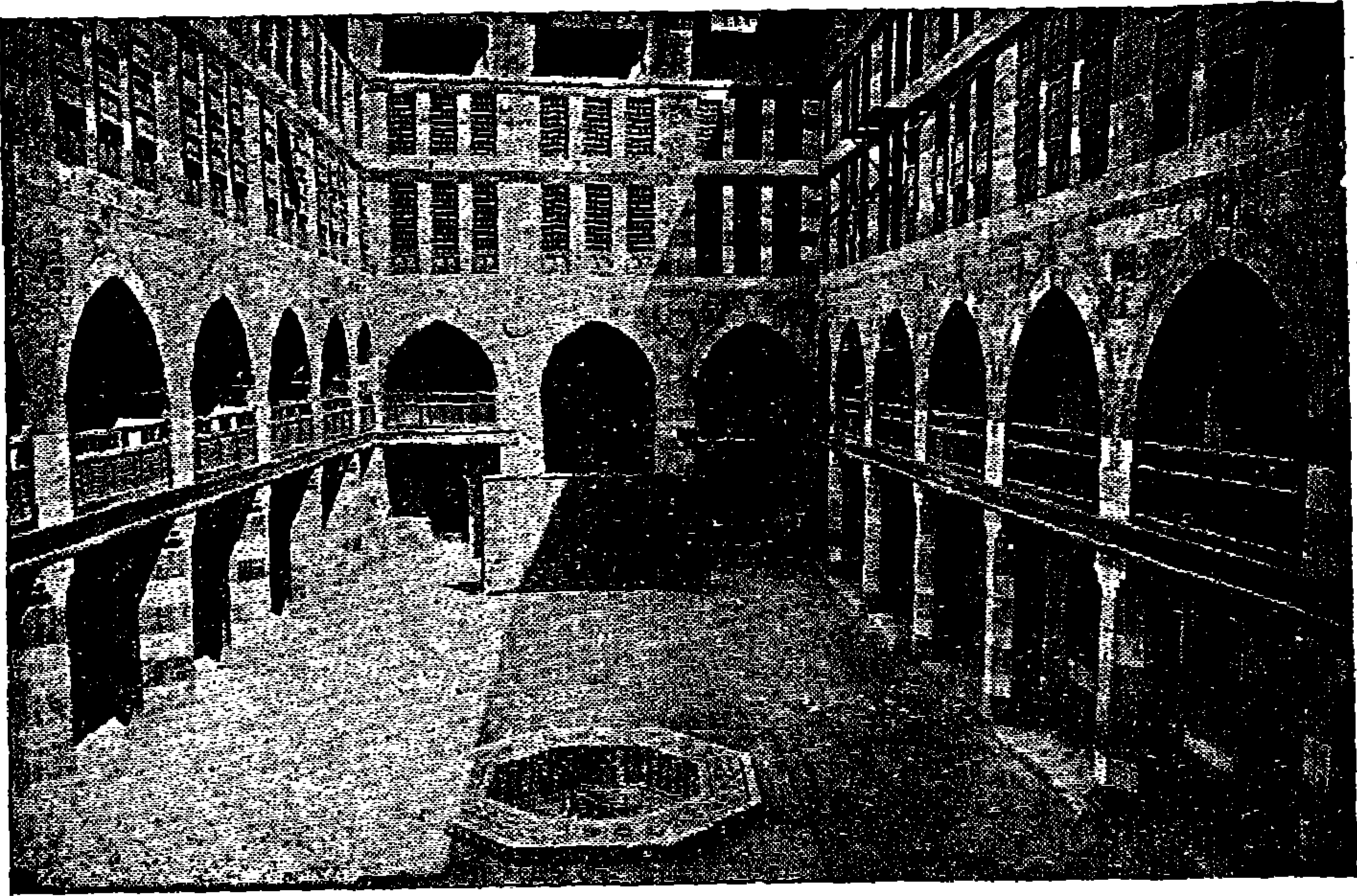
شكل ٢٧ - سيف عليه اسم السلطان الغورى (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

كان الغورى يفهم الشعر ويحب قراءة التواريخ والسير وكان مترفا فى ملبسه يشد فى وسطه حزاما من الذهب ويتحلى بالخواتم الثمينة ويشرب فى الطاسات الذهب وكان مولعا بالرائحة الطيبة من المسك والعود والعنبر ويحب رؤية الازهار والفواكه ويولع بغرس الاشجار ونشق الازهار العطرية وسماع الطيور المغردة . وكان يحتفى بالمغنى وسماع الآلات والغناء حتى أنه اصطحب معه حين سفره لمحاربة العثمانيين جماعة من المغنى وأرباب الآلات (شكل ١٦) . وكان الغورى مولعا بمشاهدة الالعاب الشعبية مثل مناطق الكباش والثيران ، وأحيى كثيرا من الالعاب الفروسية مثل لعب الرماحة وفن النشاب وشجع مباريات ضرب الكرة بين فرق الممالك .

وكان الغورى مغرما بالاحتفالات والموكب وكان يحض على اقامتها سواء فى المناسبات العامة والخاصة . وعنى بصفة خاصة باحتفال خروج المحمل والمولد النبوى ووفاء النيل وظهرت الاغاني الشعبية فى هذه المناسبات .

ويبدو أن الغورى كان ينتهز الفرص لاقامة الاحتفالات ومن أمثلة ذلك ما أمر به حين صعود زوجته الى القلعة فى صفر سنة ٩١١ هـ . يقول ابن اياس أنه كان يوما مشهودا اذ صعدت زوجة الغورى فى محفة زركش بموكب حافل . ولما صعدت الى القلعة حملت على رأسها القبة والطيور ونثرت عليها خفائف الذهب والفضة وفرشت لها الشقق الحرير ومشت قدامها الخوندات أى السيدات حتى جلست على المرتبة .

وكان الغورى مولعا بجمع التحف الثمينة وقد وصلنا مجموعة من التحف التى تحمل اسمه والتى تشهد برقى ذوقه الفنى من جهة وبما بلغته الفنون التطبيقية من تقدم فى عهده من جهة أخرى ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بـ ٢٢ تحف كثير ترجع الى عصر الغورى وبعضها يحمل اسمه مثل ثريا من النحاس المخرم من ست طبقات ومثل سيف عليه نص بالخط الثلث الجميل يقرأ « عز لولانا السلطان المالك الملك الاشرف أبو النصر قانصوه الغورى سلطان الاسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محيى العدل فى العالمين أبو الفقراء والمساكين خلد الله ملكه بمحمد وآله » (شكل ٢٧) .



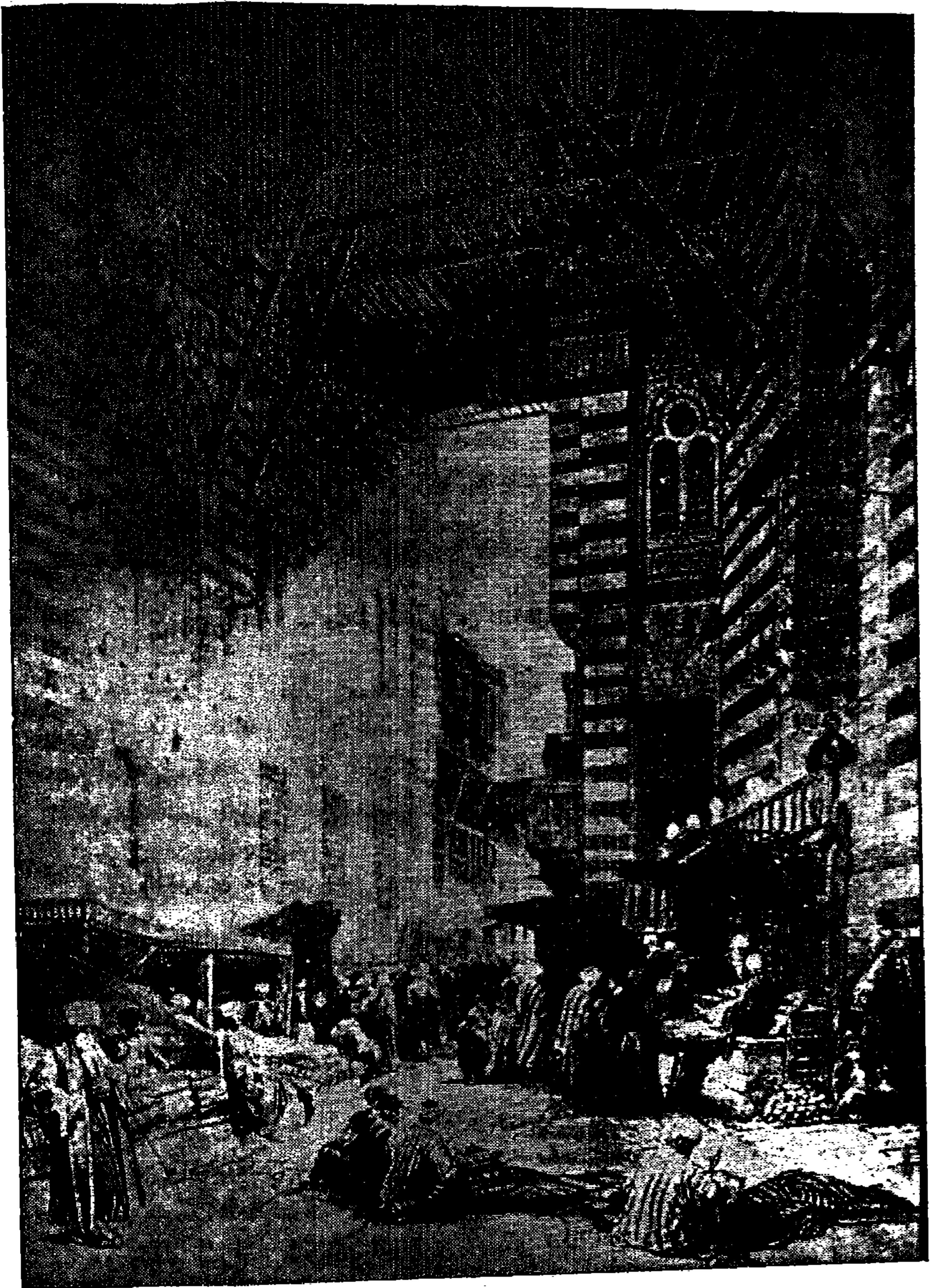
شكل ٢٨ — وكالة الغورى من الداخل ٩١٠ هـ / ١٥٠٥ م

ومما يستقرعى الانتباه فى هذا النص لقب « أبو الفقراء والمساكين » الذى يشير الى تقرب الغورى الى الصوفية وأهل الذكر ، ومن المعروف انه اصطحب معه أثناء خروجه لمحاربة العثمانيين مشايخ الصوفية ومشايخ القراء وشيخ المشايخ المسمى شيخ الحرافيش وجنده وأعلامه وطبله .

وكان للغورى موقف معين بالنسبة للآثار النبوية الشريفة والتحف الدينية الثمينة الأخرى اذ نقل هذه الآثار من المسجد الذى كانت به عند أثر النبى بمصر القديمة الى قببه بالغورية كما نقل اليها أيضا المصحف العثمانى وربعة عظيمة مكتوبة بالذهب كانت بالخانقاه البكتيرية بالقرافة (شكل ٣٥) .

ازدهار العمارة فى عهد الغورى :

عنى الغورى عناية بالغة بالبناء والتعمير . وقد نبغ فى عهده عدد من المهندسين والمشتغلين بفن المعمار ، وابتكرت طرز جديدة فى البناء والزخرفة . وشيدت مجموعة ضخمة من المنشآت من كافة الانواع منها ما هو باسمه ومنها ما هو باسم امرائه . وكان الغورى لا يألو جهدا فى سبيل اتمام منشآته على أحسن وجه ، وكان يتفقد سير العمل فيها بنفسه ولا يبخل على العاملين فيها بالمكافآت والمنح . وكان يجلب لها أحسن المواد غير انه يقال انه كان يخلع بعض هذه المواد من منشآت غيره .



شكل ٢٩ - سوق الشرايشيين تظله سقفة والى اليمين مدرسة
الغورى والى اليسار قبة (عن دافيد روبرت)

وممن كان يتولى الاشراف على عمائر الغورى اينال شاد العمارة وهو الذى
أسند اليه الاشراف على بناء جامع الغورى فى الشرايشيين أى الغورية الحالية
وقد خلع الغورى عليه خلعة كبيرة وأنعم عليه بأمرة عشرة (شكل ٢٩) .

ومن المهندسين الذين نبغوا فى عهد الغورى المعلم حسن بن الصياد الذى
استطاع أن يخط بالجبس عند المطرية صفة مدينة ثغرا الاسكندرية وعدد أبراجها
وأبوابها وهيئة أسوارها والمنار الذى كان بها وقدر عرضها وطولها . وقد توجه
السلطان بنفسه فى ١٩ شعبان سنة ٩١٦ هـ لمشاهدة هذا النموذج .

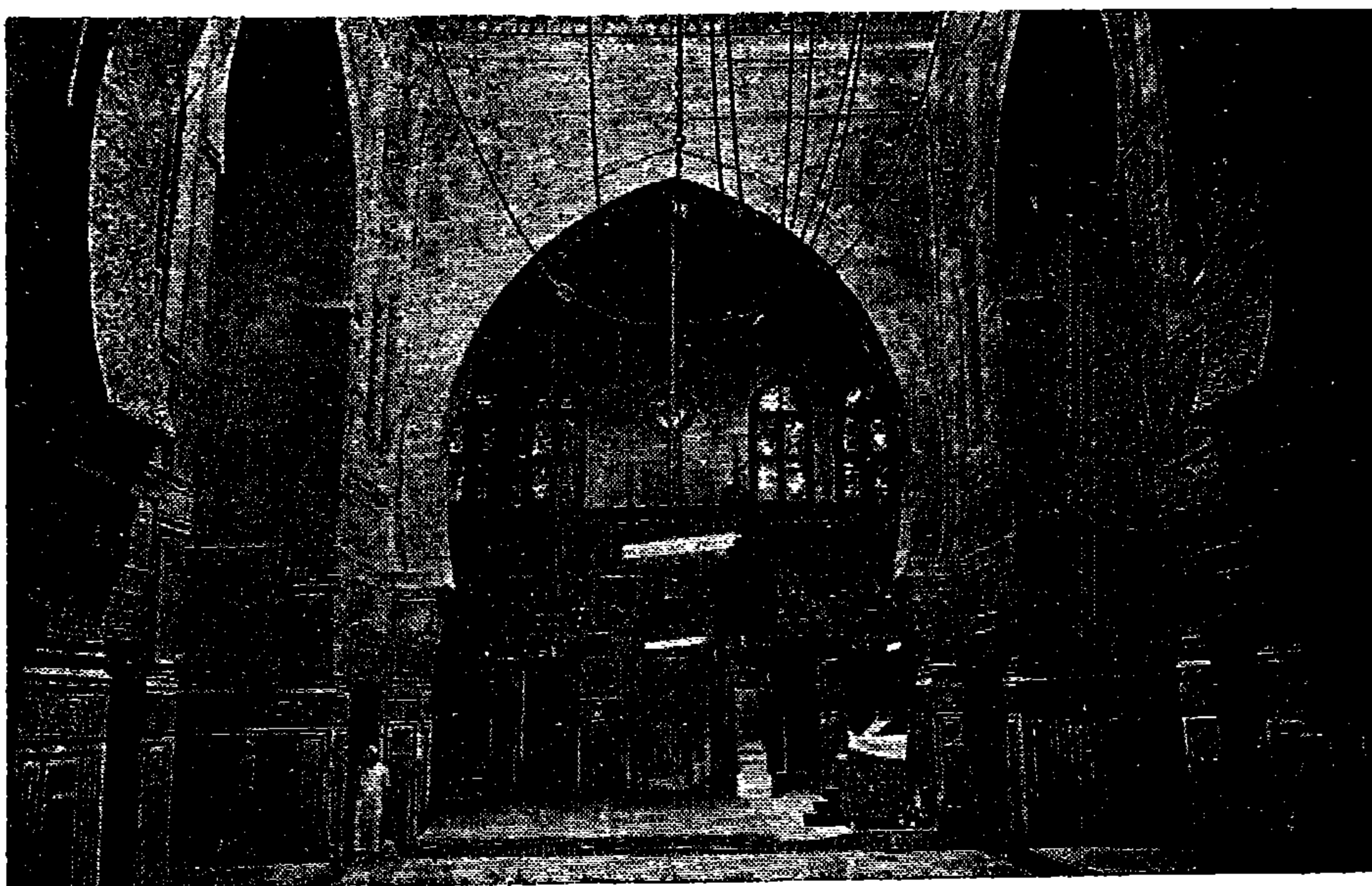
وقد شيد الغورى كثيرا من المنشآت بالقاهرة وغيرها ولا يزال بعضها باقيا
حتى اليوم . وتنسب احدى مناطق القاهرة الحالية الى الغورى وذلك لما فيها من
منشآته ونقصد بها « الغورية » بحى الجمالية (شكل ٢٩) .

المدرسة والقبعة :

ما ان ولى الغورى السلطنة حتى شرع فى بناء مدرسته الكائنة فى شارع
المعز لدين الله وقد بالغ الغورى فى بنائها وزخرفها ورخامها حتى يذكر ابن
اياس أنه لم يعمر فى عصره مثلها (شكل ٢٩ و ٣٢) .

والحق الغورى بمدرسته مجموعة من المنشآت تتألف من مدفن وقبة وصهريج
وسبيل وكتاب وغير ذلك ، وأنشأ خلفها وكالة وحواصل وربوعا ولا يزال
معظم هذه المنشآت باقيا حتى اليوم (شكل ٢٨) .

وحدث فى ١٥ شوال سنة ٩١٧ هـ أن تشققت القبعة وآلت الى السقوط فأمر
الغورى بإصلاحها فهدمت من سفليها ثم علقت ورممت غير انها صارت تتشقق
بعد ذلك ولم يقد فيها الترميم فهدمت ومكانها الان سقف . وعلى جدران القبعة من
الداخل زخارف من النقوش والكتابات وبها وزرة وأرضية من الرخام . وتشتمل
واجهتها الغربية على كتابة تأسيسية نصها : « أمر بإنشاء هذه القبعة المباركة
مولانا السلطان العالم العادل المجاهد المربط المؤيد المظفر المنصور سيف
الدنيا والدين سلطان الاسلام والمسلمين محيى العدل فى العالمين قاتل الكفرة
والمشركين مولانا السلطان المالك الملك الاشراف ابو النصر قانصوه الغورى خلد
الله تعالى ملكه بمحمد وآله وصحبه أجمعين آمين » . والقبعة مدخل فخيم يرتفع
الى ما يقرب من أعلى الواجهة ويتوجه عقد مفصص الى ثلاثة فصوص تملؤه
عدة حطات من المقرنصات . ويخرف أعلى الواجهة نوافذ ذات شعبتين يعلوها
عقود مفصصة الى ثلاثة فصوص تتمشى مع عقد المدخل ، ويمتد فى أعلى النوافذ
بعرض الواجهة شريط من المقرنصات . والحق ان الواجهة بما فيها من نوافذ



شكل ٢٠ - مدرسة السلطان الغورى - الصحن واىوان القبلة - ٩٠٩ هـ / ١٥٠٤ م
وأعمدة رخامية ومقرنصات وعقود وتبادل بين أحجار سمراء وأحجار بيضاء
تمثل وحدة فنية رائعة قل أن توجد في واجهات أخرى .

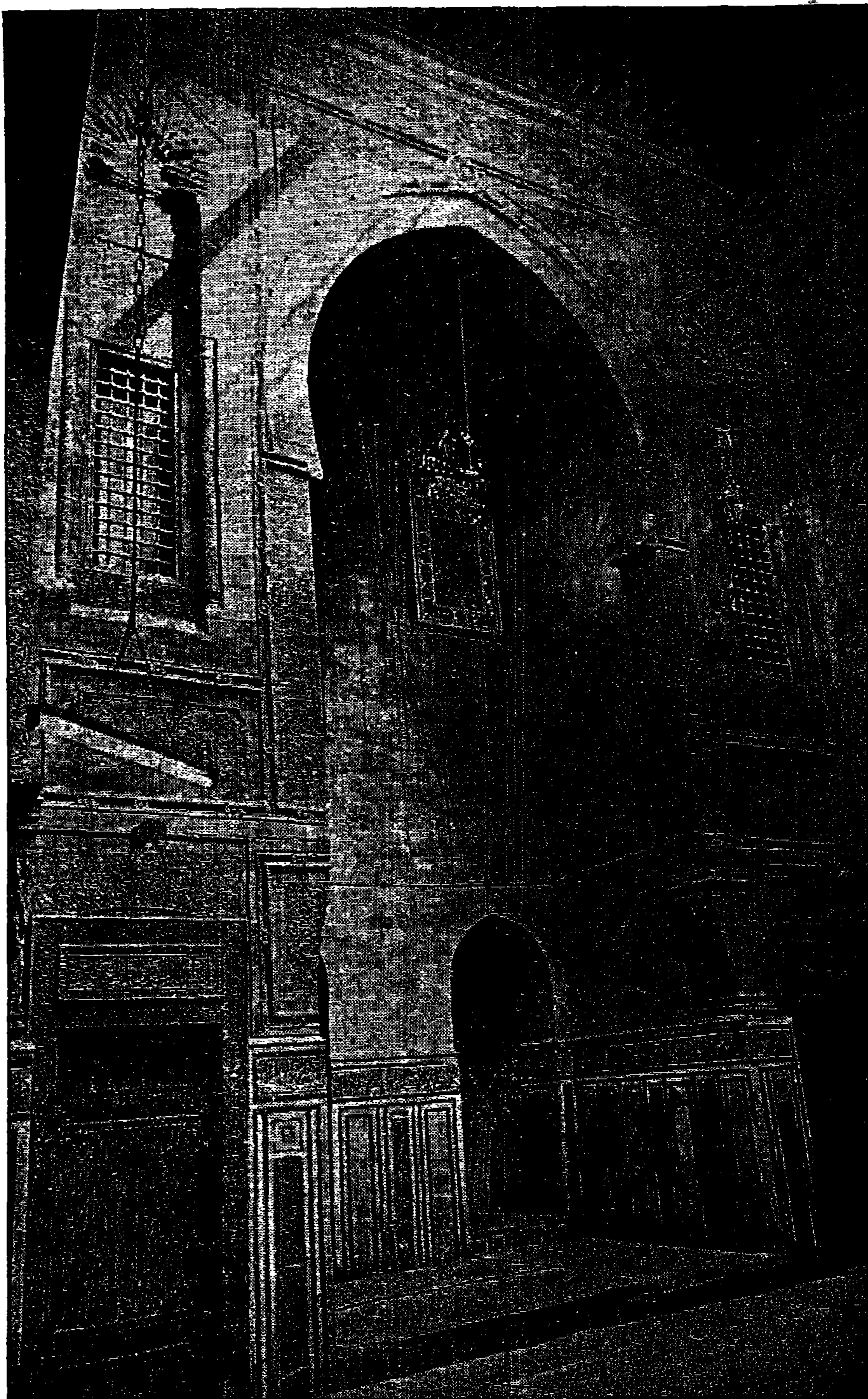
وفى الطرف الشمالى من الواجهة يبرز مبنى السبيل وأعلاه الكتاب وتشتمل
واجهته هو الآخر على طراز من الكتابة التسجيلية يتضمن تاريخ الفراغ وهو
شهر ذى الحجة سنة ٩٠٩ هـ والسبيل سقفه مذهب وأرضيته مكسوة بالرخام
الدقيق الصنع .

ومما تجدر الإشارة اليه أن السلطان الغورى لم يدفن فى القبر الذى كان قد أعدّه
إذ قد سبق أن أشرنا الى أن رفاته لم يعثر لها على أثر فى مرج دلبق .

جامع الغورى :

وفى مواجهة القبة أنشأ الغورى جامعاً اعتنى بزخرفته وزوده بمقذنة لها
أربعة رؤوس وكان أول من اتخذ ذلك . ولكن حدث أن مالت المقذنة وتشققت
وآلت الى السقوط بعد حوالى ثلاث سنوات من بناء الجامع فهدمت وأعيد بناؤها
من جديد وغلفت بالقاشانى الأزرق ثم أدخل عليها بعد ذلك بعض التغيير
(شكل ٢٩ - ٣١) .

وتتفق واجهة الجامع الشرقية مع واجهة القبة الغربية المقابلة لها فى أشياء
كثيرة أبرزها المدخل الذى يصعد اليه بدرج والطراز الأبلق ويعطو هذه الواجهة



شكل ٣١ - مدرسة السلطان الفوري - أحد الأيوانات الجانبية ٩٠٩ هـ / ١٥٠٤ م

كتابة بالخط الثلث الجميل تشتمل على آيات قرآنية ونصن تسجيلى باسم
السلطان الغورى .

ويتألف تصميم الجامع أو المدرسة كما ورد اسمها فى النقوش من صحن
تحف به من جوانبه الاربعة ايوانات اربعة . ويشتمل الايوان الشرقى على وزرة
من الرخام ترتفع على جلسة الشبائيك العلوية وتنتهى بطراز بالخط الثلث
يتضمن تاريخ الفراغ من « المدرسة المباركة السعيدة » وهو شهر ربيع الاول
سنة ٩٠٩ هـ . ويتوسط هذا الايوان محراب من الرخام الدقيق والى جانبه
منبر من حشوات من الخشب المطعم بالسن والزرنيشان (شكل ٣٠) .

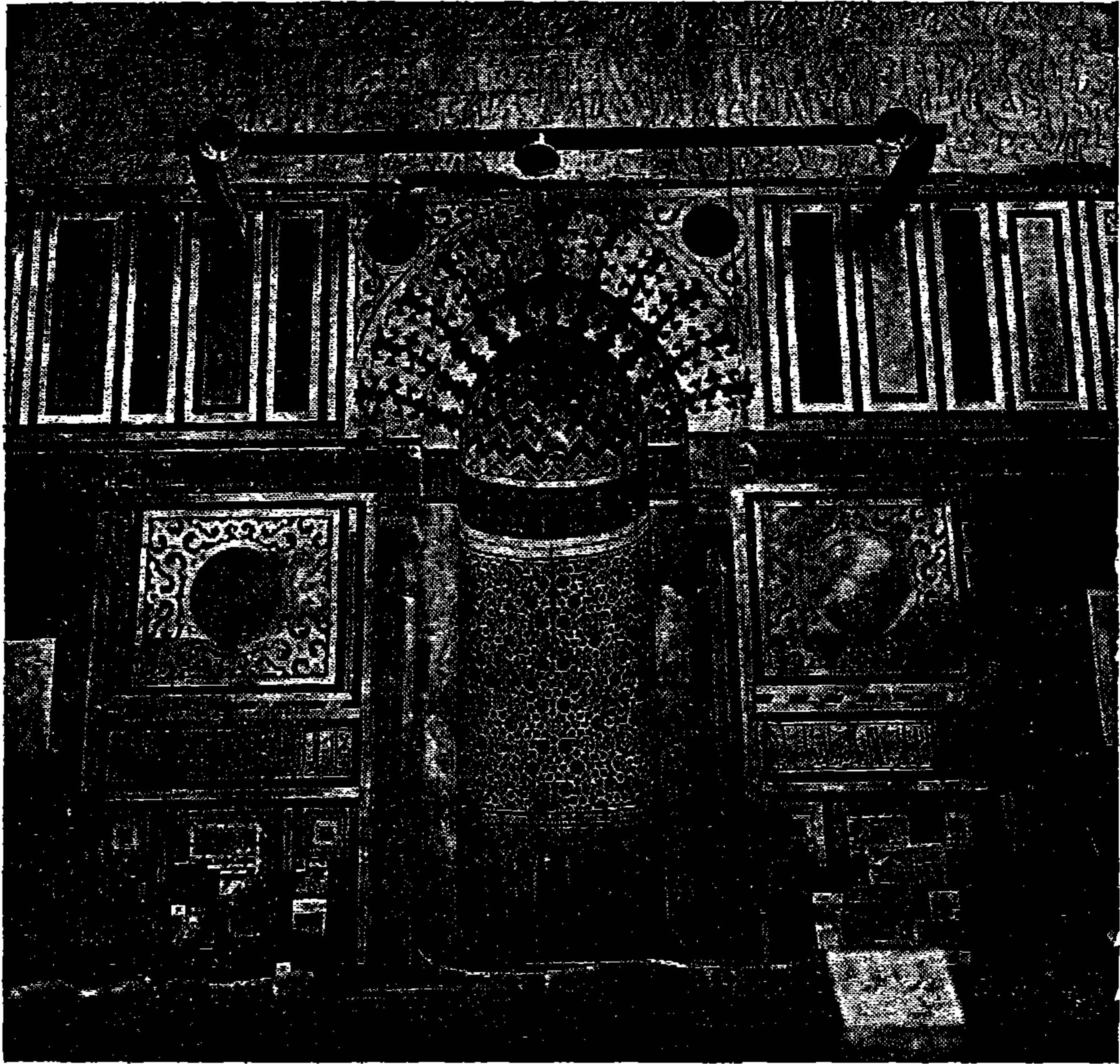
ويعتبر هذا الجامع بما فيه من زخارف تفوق الحصر وتجل عن الوصف
تحفة من روائع التحف العالمية . ولقد أظهر صناع القاهرة فى هذه المدرسة
فنهم الاصيل سواء فى أعمال الرخام أو القاشانى أو الخشب أو السن أو النحت
فى الحجر أو التذهيب أو غير ذلك . كما يتجلى ابداعهم فى اخراج الزخارف
بأنواعها المختلفة ولا سيما تلك الزخارف الهندسية المدروسة . أما الخط فيتمثل
فيه المستوى العالى الذى وصله هذا الفن الرفيع فى نهاية عصر المماليك .

متذنة ذات رأسين :

ومن منشآت الغورى التى وصلتنا تلك المتذنة التى شيدها بالجامع الازهر ولا
تزال هذه المتذنة براسيها المتصاعدين الى السماء تذكرنا بما كان يتمتع به
منشئها من حب صادق للعمارة والتشييد (شكل ١٠٩) .

ولقد ترك الغورى طابعه أيضا على منطقة من أهم المناطق الاثرية فى القاهرة
وهى خان الخليلى اذهدمه فى سنة ٩١٧ هـ ثم أنشأه انشاء جديدا وجعل به
ربوعا وحواصل ودكاكين وبالح فى زخرفته وتجميله وجعل به ثلاث بوابات
تزخرفها المقرنصات والرخام الملون لا يزال بعضها باقيا حتى الآن (شكل ٥٨) .

وبالإضافة الى هذه المنشآت التى بقيت كآثار شيد الغورى منشآت أخرى
عظيمة كثير منها بالقاهرة . والحق أننا اذا تصورنا منشآت الغورى التى اندثرت
فى ضوء منشآته الباقية لادررنا ما كان لهذا العاهل من أثر بارز فى عمارة
القاهرة وفنونها .



شكل ٣٢ — محراب قبة الغوري ٩٠٩ هـ / ١٥٠٤ م

أبو العباس أحمد القلقشندي

الدكتور حسن الباشا

في سنة ٧٩١ هـ (١٣٨٩ م) التحق أحد العلماء بوظيفة كاتب بديوان الانشاء بالقاهرة وبعد ان اهدى هذا الكاتب الى رئيس الديوان مقالا يقرظه فيه ويشيد بمهنة الكتابة عكف على شرح معانى هذا المقال وتفصيل محتوياته فألف في ذلك كتابا نشرته دار الكتب بالقاهرة في أربعة عشر جزءا : نحو سبعة آلاف صفحة .

اما هذا الكاتب فهو أبو العباس أحمد القلقشندي القاهري (٧٥٦ - ٨٢١ هـ) وأما الكتاب فهو « صبح الاعشى في صناعة الانشا » وبهذا الكتاب صار القلقشندي بحق من ابرز الكتاب في تاريخ القاهرة .

ولد القلقشندي في سنة ٧٥٦ هـ ببلدة قلقشندة الى الجنوب من مركز طوخ بمحافظة القليوبية غير بعيد عن مدينة القاهرة . وبدأ حياته العلمية كسافر الصبيان في الريف يحفظ القرآن الكريم ويتعلم القراءة والكتابة والخط ومبادئ الحساب . وكان منذ صباه شغوفا بالقراءة ، وليس من شك في انه قد ادرك في وقت مبكر الارتباط الوثيق بين العلوم جميعا مما أدى الى تنوع قراءاته وسعة اطلاعه .

وقبل ان يبلغ القلقشندي العشرين من عمره رحل الى مدينة الاسكندرية طلبا للعلم . وهناك تسنى له ان يلم بقسط وافر من علوم اللغة والادب والفقه والحديث وحينما قدم الى الاسكندرية الشيخ سراج الدين أبو حفص عمر بن أبي الحسن الشهير بابن الملتن واختبر علم القلقشندي ومعارفه اجازته للمفتي والتدريس ولم يكن القلقشندي في ذلك الوقت قد تجاوز الواحدة والعشرين من عمره .

وتسلم القلقشندي اجازة الفتيا التي كتبها له القاضي تاج الدين بن غنوم موقع الحكم العزيز بالاسكندرية وقد ذكر فيها نشأة القلقشندي في طلب العلم والفضيلة ، وامتدح اخلاقه واشاد بصحبته للمشايخ والفقهاء واشتغاله عليهم بالعلم ، كما قرر ان شيخه اجاز له ان يدرس مذهب الامام الشافعي وان يفتي على مقتضاه وقد اضاف الشيخ سراج الدين ابن الملتن بنفسه الى هذه الاجازة ما يشير الى حفظ القلقشندي عن شيخه تأليفه في الحديث الشريف وانه يروى ايضا كتب الحديث الستة وغيرها .

وجلس القلقشندى للتدريس والافتاء واقبل عليه التلاميذ الذين جذبهم اليه من غير شك ما كان يتمتع به من ثقافة واسعة وذهن خصب مرتب وخلق حميد وتواضع جم .

كاتب ومؤلف

وعلى الرغم من ان القلقشندى قد بدأ حياته العلمية بالتخصص فى الفقه والشريعة فانه كان يعنى ايضا بدراسة اللغة والادب وفنون الكتابة والادارة . وبفضل ماكان عليه من دماثة فى الخلق وما عرف عنه من سعة الاطلاع والتمكن من فن الكتابة تم تعيينه كاتباً بديوان الانشاء كما سبق ان ذكرنا وكان فى ذلك الوقت فى الخامسة والثلاثين من عمره .

واقبل القلقشندى على التأليف الى جانب مزاولته لوظيفته وتناول القلقشندى فى تأليفه أربعة موضوعات رئيسية هى الكتابة والادب والتاريخ والفقه . ومن اشهر ما كتبه فى الادب « حلية الفضل والكرم فى المفاضلة بين السيف والقلم » وشرح على قصيدة « بانث سعاد » لكعب بن زهير . اما كتبه فى التاريخ فاهمها « نهاية الارب فى معرفة قبائل العرب » وكتاب « قلائد الجمان فى قبائل العربان » وكتاب « مآثر الانافة فى معالم الخلافة » كما ألف فى الفقه كتاب « الغيوث الهوامع فى شرح جامع المختصرات ومختصرات الجوامع » واتم شرحاً لكتاب « الحاوى الصغير فى الفروع » للقزوينى .

على انه من الواضح ان القلقشندى كان اشد عناية واهتماماً بالتأليف فى الكتابة والانشاء بل ان تأليفه فى الموضوعات الاخرى ولاسيما الادب والتاريخ تعتبر مكمله لعماله فى موضوع الانشاء . وربما كان من بواكير اعماله فى هذا الفرع من المعرفة مقامته الموجزة « الكواكب الدرية فى المناقب البدرية » التى سبق ان اشرنا الى انه قدمها لرئيس ديوان الانشاء بالقاهرة والتى فصل معانيها فى كتابه الضخم « صبح الاعشى فى صناعة الانشا » الذى يعتبر اهم كتب القلقشندى على الاطلاق . وقد اختصر القلقشندى كتابه الكبير فى كتاب سماه « ضوء الصبح المسفر وجنى الدوح المثمر » اضاف فيه ما طرأ من تغيير على المصطلح بعد « الصبح » .

صبح الاعشى

ويقدم « صبح الاعشى » دراسة مفصلة لكل مايتصل بديوان الانشاء او ديوان المكاتبات الرسمية منذ نشأته الى وقت الفراغ من تأليف الكتاب فى سنة ٨١٥ هـ . وقد نشرت دار الكتب بالقاهرة الكتاب وطبعته طباعة جيدة غير انه لم يزود بفهارس او بتعليقات وافية . وقد سد هذا النقص العالم الالماني بيركمان فى كتاب افردته لدراسة « صبح الاعشى » ومناقشة مصادره وعرض فيه ملخصاً طيباً لمحتوياته .

ولم يكن كتاب القلقشندى الاول من نوعه الذى يتكلم عن الكتابة والكتاب اذ سبقه مجموعة من الكتب تؤلف حلقات فى سلسلة متصلة تمتد من القرون الاولى من العصر العباسى الى عصر المماليك نذكر منها ادب الكاتب لابن قتيبة وقانون ديوان الرسائل لابن الصيرفى ومعالم الكتابة ومغانم الاصابة لابن شيث والتعريف بالمصطلح الشريف للعمري والمقصد الرفيع المنشأ الهادى لصناعة الانشاء للخالدى .

ويذكر القلقشندى فى مقدمة كتابه السبب الذى حدا به الى تأليفه فيقول انه لما كانت صناعة الانشاء اشرف الصناعات ولما كان المؤلفون على كثرتهم قد اختلفوا فيها مذاهب فمنهم من عنى باللغة ، ومنهم من اقتصر على جمع وثائق المكاتبات ومنهم من اهتم بالمصطلح فقد رأى من النافع ان يجمع فى مؤلف واحد جميع ما يهم هذه الصناعة مع العناية بالمصطلح واطراف دراسة اصول صناعة الكتابة .

ونظرا لشمول الموضوع وضخامة المادة يعتمد القلقشندى على مصادر جمة ترجع الى عصور مختلفة وأقاليم متباعدة . وتتنوع هذه المصادر بتنوع الموضوعات التى يتناولها الكتاب فنجد فيها كتب التاريخ والجغرافيا واللغة وغيرها بل اننا لانبالغ اذا قلنا ان القلقشندى يكاد يكون قد افاد من معظم ما ظهر من الكتب والبحوث فى كافة الاقطار العربية حتى عصره .

وليس من شك فى أن القلقشندى لم يكن ليستطيع أن يقوم بهذا العمل الضخم لو لم تتيسر له مكتبة غنية ولو لم يكن على المام تام بفن جمع المعلومات وتنسيقها وصياغتها فى وحدة متسقة .

مصر والعالم الاسلامى

وساعدت القلقشندى بيئة القاهرة التى عاش فيها على ان ينجز مثل هذه الموسوعة القيمة . ولقد انتهى الى القاهرة فى عصر القلقشندى زعامة العالم الاسلامى . وكما وقع على عاتقها حماية أرضه كان عليها أن تصون تراثه . وكما هو شأن العواصم الكبيرة الغنية لجأت القاهرة الى انتاج الموسوعات الضخمة التى تجمع تراث الفكر الاسلامى عامة مثل لسان العرب فى اللغة ، ونهاية الارب فى الادب . ومسالك الابصار فى الجغرافية والسلوك والنجوم الزاهرة فى التاريخ وغير ذلك من الموسوعات التى تتناول مختلف افرع المعرفة فى ذلك الوقت . ولو ان هذا الاسلوب من جمع المعلومات كان قد اعقبه بعد ذلك مرحلة الخلق والابتكار لاثمر نهضة فكرية خلاقة ولحقق ازدهارا حضاريا شاملا يعادل ان لم يفق — ما حدث فى أوروبا فى عصر النهضة . غير أن الظروف الاقتصادية السيئة التى نتجت على اثر تحول التجارة من مصر الى طريق رأس

الرجاء الصالح ثم ظهور الاتراك العثمانيين الذين اعتمدوا على كثير من القوة وقليل من العلم والفن حرم العالم الاسلامى من ثمرة الاستفادة من هذه الموسوعات الضخمة التى اقتصر فضلها لذلك تقريبا على حفظ التراث الفكرى الاسلامى للأجيال التالية .

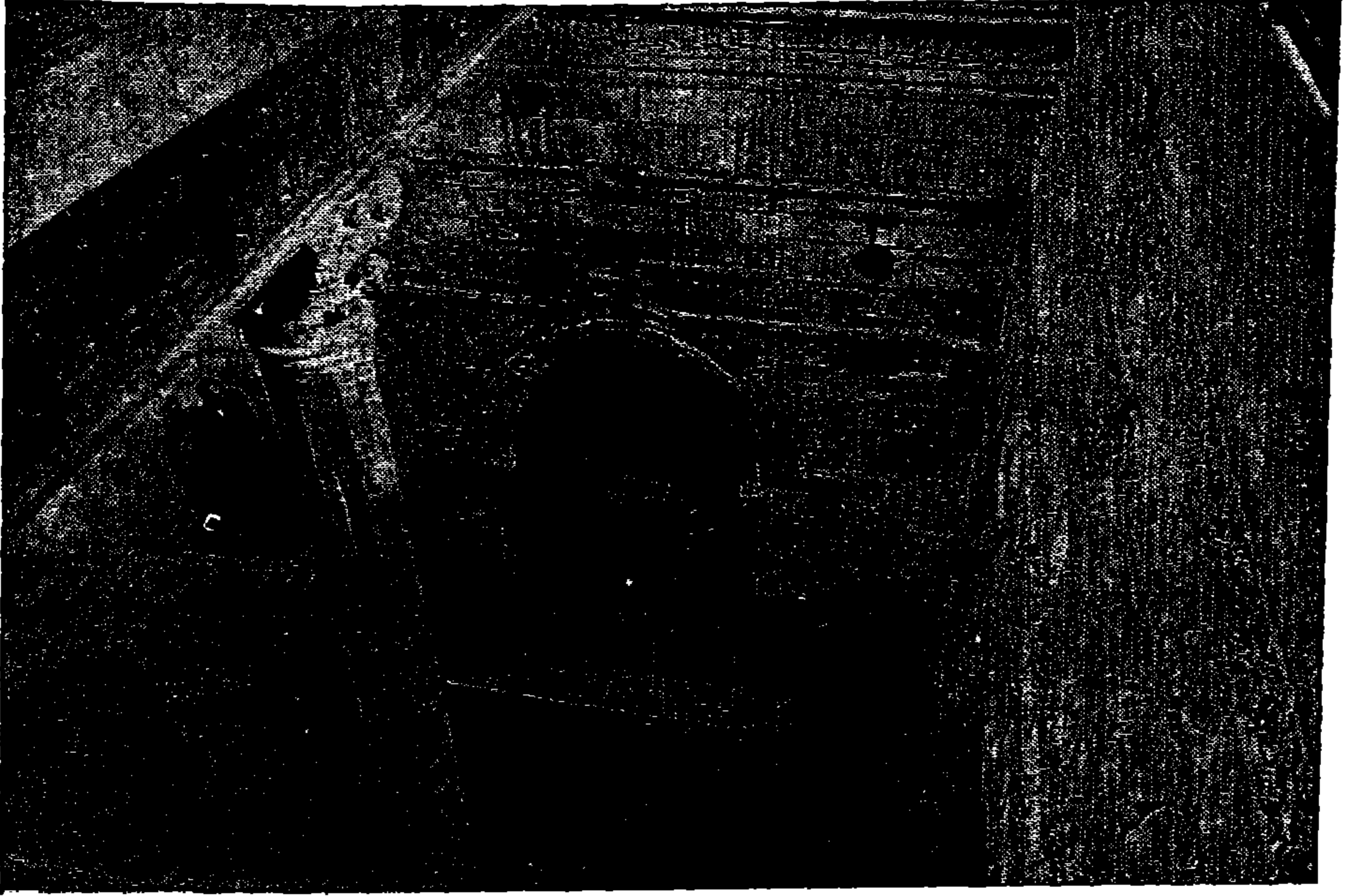
معارف متنوعة

ولقد تناول القلقشندى فى موسوعته الضخمة بالبحث والاستقصاء كل أفرع المعرفة التى يلزم ان يلم بها الكاتب فى ديوان الانشاء . ونستطيع ان نتصور تنوع موضوعات الكتاب اذا تدبرنا ما ذكره القلقشندى من ان كاتب الانشاء فى رأيه «لايستغنى عن علم ولايسعه الوقوف عند فن» ، فالى جانب المامه باللغة العربية و آدابها عليه ان يتعلم اللغات الاجنبية ، وان يحيط بأنساب الامم من العرب والعجم وتاريخها ، وان يعرف خزائن الكتب وانواع العلوم والاحكام السلطانية وعلوم النبات والحيوان والاحجار النفيسة والفلك والجغرافية والمصطلح بالاضافة الى اجادة الكتابة والتعبير السليم والالمام باداب السلوك ونظم الحكم والادارة .

ويفرد القلقشندى للخط العربى جزءا كبيرا فى كتابه ، يجمع فيه تقريبا كل ما كتب عنه وعن آلاته حتى عصره ثم يصف انواعه ويوضح قواعده بالوصف والرسم . والحق ان ما كتبه القلقشندى عن الخط العربى يعتبر من أوفى ما كتب فى هذا الموضوع حتى يومنا هذا .

ويتكلم القلقشندى عن الدواة مثلا ، فيقدم لناوصفا دقيقا لهذه التحف الثمينة التى وصلنا نماذج منها لا تزال تعتبر من اثنى كنوز المتاحف فى العالم . ويقرر القلقشندى انه غلب على الكتاب فى زمانه من أهل الانشاء وكتاب الاموال اتخاذ الدوى (جمع دواة) من النحاس الاصفر والفولاذ اقل لنفاسسته واختصاصه باعلى درجات الرياسة كالوزارة وما ضامها ، وانهم تغالوا فى اثمانها وبالغوا فى تحسينها ، ثم يلاحظ ان بعض الكتاب فى زمانه قد اعتادوا التحلية بالفضة (شكل ١٤٧) .

ويصف القلقشندى الآلات التى تشتمل عليها الدواة بتفصيل عجيب ، ويذكر مثلا انها سبع عشرة آلة هى القلم والمقلمة والمحبرة والملاق لتحرك الحبر ، والمرملة او المترية لتجفيف المداد ، والمنشأة للصق الورق ، والمنفذ لخرمه ، والملزمة لمنع الورق من الرجوع على الكاتب اثناء الكتابة ، والفرشة لتفرش تحت الاقلام وغيرها فى بطن الدواة ، والمسحة لمسح القلم عند الفراغ من الكتابة ، والمسطرة للتسطير ، والمصقلة لصقل الذهب بعد الكتابة ، والمهرق وهو القرطاس الذى يكتب فيه ، والمسن لاحداد المدية او السكين .



شكل ٣٢ - مقياس النيل بالروضة من الداخل ٢٤٧ هـ / ٨٦١ م

ويتناول القلقشندي في احدى مقالات الكتاب ، الكلام عن المسالك والممالك فيتحدث عن الارض والبحار والاقطار المختلفة ثم ينتقل الى الكلام عن الخلافة وتاريخ الخلفاء . وقد فصل القلقشندي هذا الموضوع في كتاب آخر هو « مآثر الاتافة في معالم الخلافة » .

وصف الاثار المصرية

وحيث يتكلم القلقشندي عن مصر يتجلى حبه لها ويشيد بمحاسنها ويذكر انه جاء في التوراة عنها : « مصر خزائن الله فمن ارادها بسوء قصمه الله » .

ويصف القلقشندي نظم مصر واثارها القديمة ، ويتكلم عن النيل ومقياسه (شكل ٣٣) وعندما يتحدث عن خلجان مصر يذكر خليج القاهرة ويسرد ما قاله عنه المؤلفون قبله ويصف كشاهد عيان القناطر التي بقيت عليه في عهده وهي قنطرة عمر شاه وقنطرة سنقر وقنطرة امير حسين .

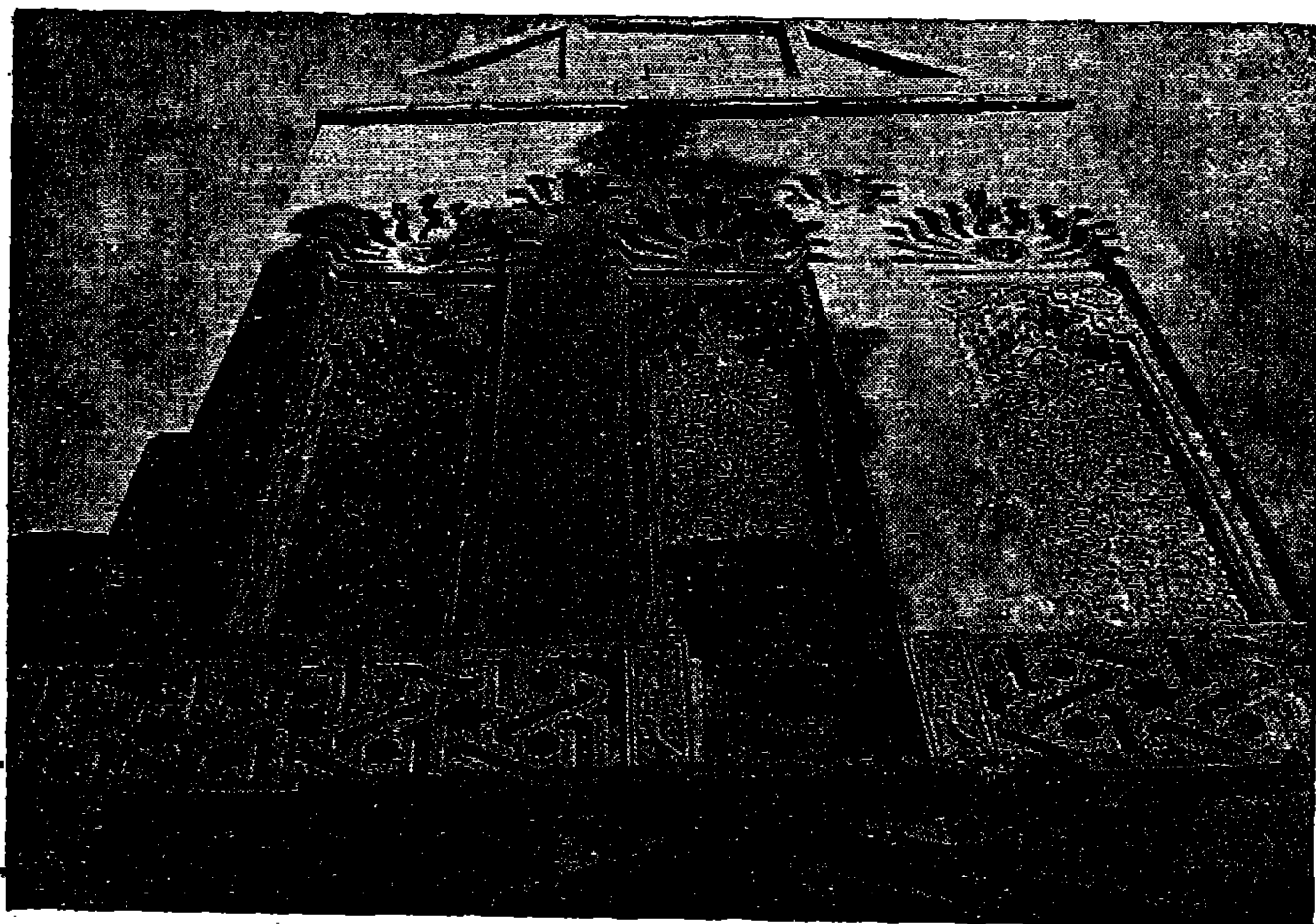
ويتكلم القلقشندي عن جبال مصر ويذكر المقطم ويعينه بأنه ما سامت الفسطاط والقرافة ويسرد الاراء التي قيلت في تسميته ، ويشير الى ما ذكره ابن الاثير في عجائب المخلوقات عما فيه من كنوز عظيمة وهياكل كثيرة وعجائب غريبة ، وان

ملوك مصر فيه من الجواهر والذهب والفضة والالوانى والالات النفيسة
والتمائيل العجيبة وتراب الصنعة (أى تراب الذهب) ما يخرج عن حد
الاحصاء ثم يذكر ما قاله صاحب الروض المعطار من أنه اذا دبرت تربته (أى
اذا سخنت بالنار تسخيناً شديداً) ، حصل منها ذهب صالح .

ويذكر قصة ذكرها الكندى فى كتاب فضائل مصر ، مؤداها ان عمرو بن
العاص سار فى سفح المقطم ومعه المقوقس ، فقال له عمرو : ما بال جبلكم هذا
أقرع ليس عليه نبات كجبال الشام ؟ فلو شققنا فى أسفله نهراً من النيل
وغرسناه نخلاً . . . وقريب من ذلك ما حدث اليوم فى عهد الثورة من تشجير
المقطم وتعميره .

والاهرام فى نظر القلقشندى من أعظم ابنية الفراعنة . . . والهرمان اللذان
بالجيزة من أعظم الآثار وأقدمها وأجل المباني وأدومها ولله در القائل :

ما يرويان عن الزمان الغابر	انظر الى الهرمين واسمع منهما
صنع الزمان بأول وبآخر	لو ينطقان لخبرانا بالذى

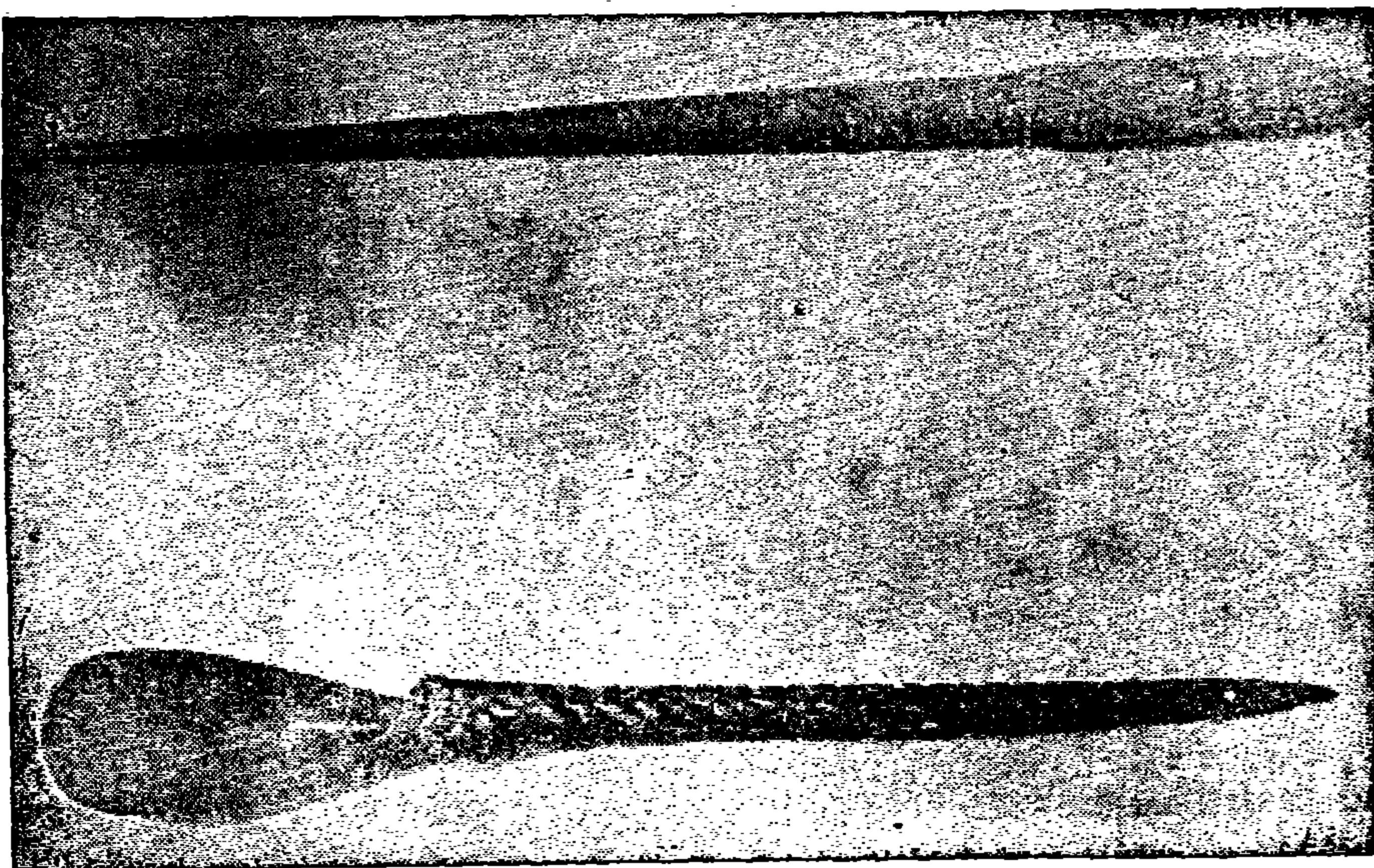


شكل ٣٤ — قاعدة منقذ الباب الاخضر بمشهد الامام الحسين بالقاهرة
٦٢٤ هـ / ١٢٣٦ م

وقواعد مصر في زمنه ثلاث قد تقاربت واختلطت حتى صارت كالقاعدة الواحدة وهي مدينة الفسطاط والقاهرة والقلعة . ويعتبر وصفه للقاهرة وآثارها من أدق ما ذكر عنها حتى عصره . . وهو يجمع في كلامه بين ما ذكره عنها المؤرخون وكتاب الخطط من قبله ، وبين ما رآه هو بنفسه كشاهد عيان صادق النظرة قوى الملاحظة ويشير إلى أن الخراب أخذ يتطرق إلى الفسطاط « إلى أن كانت دولة الظاهر بيبرس فصرف الناس همهم إلى هدم ما خلا من أخطائه ، والبناء بنقضه بساحل النيل بالفسطاط والقاهرة وتزايد الهدم فيه واستمر إلى الآن (أي إلى زمن القلقشندي) حتى دثرت أكثر الخطط القديمة وعفا رسمها واضمحل ما بقي منها وتغيرت معالمه » غير أن القلقشندي يلاحظ أن في ساحلها المطل على النيل الآن وما جاور ذلك المباني الحسنة والدور العظيمة والقصور العالية التي تبهج الناظر وتسر خاطر .

وفي مقابل الفسطاط توجد الروضة التي كانت تسمى من قبل جزيرة الصناعة لان بها كانت صناعة العمائر (أي السفن) أولا ، فنسبت إليها .

واثناء الحديث عن الفسطاط وآثارها يقرر القلقشندي أن الخوانق والربط لم تعهد بالفسطاط ، غير أن صاحب بهاء الدين بن حنا عمر رباط الآثار الشريفة



شكل ٢٥ - مرود ومكحلة ينسبان للنبي عليه الصلاة والسلام
(عن سعاد ماهر : مخلفات الرسول)

النبوية بظاهر قبلى القسطنطينية ، واشتري الآثار النبوية وهى ميل من نحاس وملقط من حديد وقطعة من العنزة وقطعة من القصعة بجملة مال ، واثبتتها بالاستفاضة ، وجعلها بهذا الرباط للزيارة ويقول محمد رمزى صاحب القاموس الجغرافى ان هذه المنطقة صارت تعرف بأثر النبى أو أثر النبى كما ينطقها العامة لهذا السبب . ومن الملاحظ ان هذه المنطقة كانت موقوفة زمن القلقشندى على الاشراف من ولد على ابن ابى طالب والسيدة فاطمة وقفها عليهم الصالح طلائع بن رزىك وزير الفائز والعاقد من الخلفاء الفاطميين . هذا وقد نقلت الآثار فى عهد الغورى الى مدرسته وهى الان بالمشهد الحسينى (شكل ٣٤ و ٣٥) .

مشهد الحسين بالقاهرة

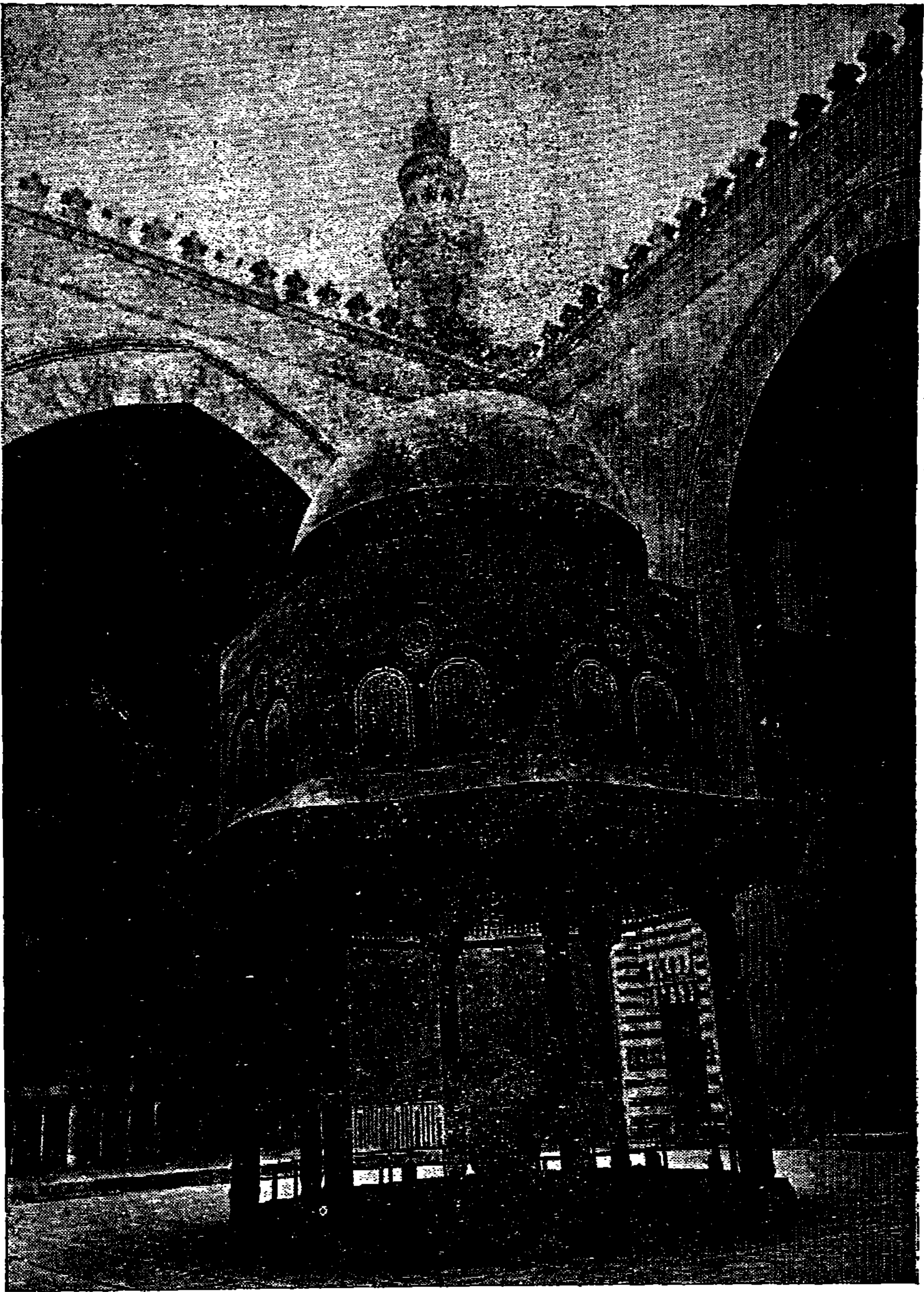
وحين يصف القلقشندى القصر الكبير الذى بناه الفاطميون فى القاهرة ، يذكر مشهد الحسين رضى الله عنه الذى اقيم داخل حدوده ثم يعرض لسبب بنائه فيقول ان رأس الامام الحسين كان بعسقلان فخشى الصالح طلائع بن رزىك عليه من الصليبيين فبنى جامع خارج باب زويلة وقصد نقل الرأس اليه فغلبه الفائز على ذلك وامر ببناء هذا المشهد ونقل الرأس اليه . ويذكر انه من غريب ما اتفق من بركة الرأس الشريف انه حين استولى السلطان صلاح الدين على القصر بعد موت العاقد آخر الخلفاء الفاطميين ، قبض على خادم من خدام القصر وحلق رأسه وشد عليه طاسا داخله خنافس فلم يتأثر بها فسأله السلطان صلاح الدين عن ذلك وما السر فيه فأخبر انه حين أحضر رأس الحسين الى المشهد حمله على رأسه فخلى عنه السلطان وأحسن اليه (شكل ٣٤ و ٣٥) .

القاهرة أم الممالك

ويتبع القلقشندى خطط القاهرة وجوامعها ومدارسها وكافة آثارها ويأتى بآراء طريفة حول بعضها : فينقل مثلاً عن أبى عبد الظاهر بالنسبة للحسينية انها سميت بذلك نسبة الى جماعة من الاشراف الحسينيين قدموا فى أيام الكامل محمد بن العادل أبى بكر بن ايوب من الحجاز الى مصر فنزلوا بهذه الامكنة واستوطنوها فسميت بهم . وقد اعترض المقرئ على هذه النسبة وقال انها سميت بالحسينية نسبة الى الطائفة الحسينية ، احدى الطوائف فى عهد الحاكم .

ويصف القلقشندى مدرسة السلطان حسن فيقول « وهى التى لم يسبق الى مثلها ولا يسمع فى مصر من الامصار بنظيرها ، يقال ان ايوانها يزيد فى القدر على ايوان كسرى بأفزع » (شكل ٣٦ و ٣٧) .

ويقدم لنا القلقشندى ملاحظاته كشاهد عيان عن مباني القاهرة ، فيقول ان



شكل ٣٦ - مدرسة السلطان حسن - الصحن والميضاة - ٦٧٤ هـ / ١٢٦٢ م

غالب ، مبانيها بالاجر وجوامعها ومدارسها وبيوت رؤسائها مبنية بالحجر المنحوت ، مفروشة الارض بالرخام ، مؤزرة الحيطان به ٠٠ مبيضة الجدر بالكس الناصع البياض ، ولا هله القوة العظيمة فى تعلية بعض المساكن على بعض حتى ان الدار تكون من طبقتين الى اربع طبقات بعضها على بعض فى كل طبقة مساكن كاملة بمنافعها ومرافقها واسطحها مقطعة بأعلاها بهندسة محكمة وصناعة عجيبة ، ثم يضيف انه جاء فى مسالك الابصار انه لا يرى مثل صناع مصر فى هذا الباب .

هذه عجالة سريعة عن القلقشندى وموسوعته العظيمة التى خلد بها اسمه فى تاريخ القاهرة .

ولقد عاش القلقشندى انضج سننى عمره فى القاهرة والى فيها أعظم مؤلفاته واحبها من كل قلبه واشاد بها فى كتبه وختم كلامه عنها فى موسوعته بقول ابن فضل الله العبرى : « والقاهرة اليوم أم الممالك وحاضرة البلاد ومنبع الحكماء ومحط الرجال ، ويتبعها كل شرق وغرب ما خلا الهند ٠٠ ثم اليها مرجع الكل والى بحرهما مصب تلك الخليج » .

عبد الرحمن الجبرتي

محمد مصطفى نجيب

ان أى باحث عربى فى تاريخ مصر فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ليس أمامه غير مرجع أساسى واحد هو كتاب « عجائب الآثار فى التراجم والأخبار » الذى كان مؤلفه شاهد عيان لكثير من حوادثه التى دونها اذ يقول فى المقدمة « انى كنت سؤدت اوراقا فى حوادث آخر القرن الثانى عشر (١٨ م) وما يليه وأوائل الثالث عشر (١٩ م) الذى نحن فيه جمعت فيها بعض الوقائع الاجمالية وأخرى محققة تفصيلية وغالبها فنحن ادركناها وامور شاهدها » .

نشأة الجبرتي :

ومؤلف هذا الكتاب الذى لعب دورا خطيرا فى تاريخ القاهرة هو عبد الرحمن الجبرتي بن حسن بن برهان الدين الجبرتي الحنفى (عبد الله عنان : الخطط المصرية ص ٦٥) . ولد بالقاهرة عام ١١٦٨ هـ : سنة ١٧٥٤ م من أسرة حبشية من بلاد الجبرت استقرت بالقاهرة منذ سبعة قرون (دائرة المعارف الاسلامية مجلد ٦ ص ٢٧٩) . ومن هنا جاء نسبته « الجبرتي » ، والجبرت اقليم ساحلى يقع الى الغرب من ميناء زيلع (فى الصومال الشمالى) ويجاور اثيوبيا ويقع ما بين جمهورية الصومال واقليم ارتيريا ويطلق عليه أيضا اسم ايفات أو اوفات ، وقد تكونت بهذا الاقليم امارة اسلامية قوية لا سيما ابان القرن الثامن الهجرى (١٤ م) ومن هذا الاقليم انتشر الاسلام الى منطقة شوا (Choe) غربا الى المناطق الساحلية (أحمد عطيه : القاموس الاسلامى مجلد ١ ص ٥٧٤) .

وللجبرتيه فى الجامع الازهر رواق خاص بهم يتدارسون فيه اصول الدين وعلوم الفقه واللغة ومختلف العلوم الاخرى ولهم شيوخهم ومحدثوهم .

وقدنشأ الجبرتي فى بيئة علمية اذ كان والده من فقهاء الحنفية وجلس بالازهر لتعليم الفقه

الجبرتي والاحداث التى مرت به :

وقد اقبل الجبرتي على الدراسة والعلم حتى صار من كبار العلماء وجلس للتدريس بالازهر ، وبرع فى التاريخ والادب ، فدون فترة هامة فى التاريخ

المصرى ، اذ عاصر الاحداث السياسية الهامة التى تميزت بها السنوات الاولى من القرن التاسع عشر الميلادى التى شهدت نهاية حكومة البيكوات المماليك والعثمانيون التى دامت نحو ثلاثة قرون ودخول الحملة الفرنسية مصر وكان شاهد عيان يقظا فسجل احداثها وذكر ثورات المصريين وما وقع بينهم وبين الفرنسيين من معارك ، وذكر ماهدمه الفرنسيون وخربوه كماذكر ماأحدثوه من العماثر ، وظل منعكفا على تدوين احداث هذه الحملة وعلى ذلك يعتبر مصدر ثقة فى احداثها خاصة وانه كان يبلغ من العمر اربعة واربعين سنة عند قدومها اى كان له من خبرته ما يمكنه من وزن الامور والحكم عليها حكما سليما يومئذ وتعيينه عضوا فى الديوان العام الذى انشأه الفرنسيون بالقاهرة ، وقد نال احترام قادة الجيش وكبرائه ، كما عاصر قيام دولة محمد على ونقد حكمه نقدا لاذعا - وكان الجبرتى فى اواخر سنى حياته موقفا للصلاة ولرؤية هلال رمضان وهلال شوال فى بلاط محمد على وهذا يرجع الى ما اكتسبه من خبرة ودراسة عن والده فى علوم الفلك ، وقد ظل الجبرتى على تدوينه للاحداث التالية حتى سنة ١٢٣٦ هـ (١٨٢١ م) ولم يلبث كثيرا اذ قتل غيلة فى شارع شبرا فى اثناء عودته الى القاهرة فى ليلة ٢٧ رمضان سنة ١٢٣٧ هـ - ٢٢ يونيه سنة ١٨٢٢ وتلقى تبعه اغتياله على والى مصر « محمد على » لانه عرف رأى الجبرتى فى سياسته وذلك فى كتابه « عجائب الآثار » وكان يقوم بتأليفه اذ ذاك .

كتاب عجائب الآثار :

وقد ترك لنا عبد الرحمن الجبرتى كتابا قيما فى تاريخ مصر والقاهرة وما وقع بهما من أحداث من سنة ١٠٩٩ هـ الى سنة ١٢٣٦ هـ ، سماه « عجائب الآثار فى التراجم والاخبار » وهو يقع فى اربعة اجزاء باربعة مجلدات ، بدأها بمقدمة عمن ملك مصر من الايوبيين والمماليك البحرية والجركسية ، ومنها انتقل الى تدوين احداث سنة ١٠٩٩ هـ ، واعتمد فى اخباره الى عام ١١٧٠ هـ على زكريات المتقدمين فى السن والوثائق العامة والكتابات التى على شواهد القبور ، ومما يسترعى النظر فى منهجه استخدامه للآثار فى تحقيق ما كتبه من تراجم مما يدل على دقته وقوة ملاحظته وسعة افقه ، وابتداء من عام ١١٧٠ هـ اعتمد كما يقول على زكرياته الخاصة ، ثم يفصل الكلام عن الحوادث ابتداء من عام ١١٩٠ هـ .

وقد اتبع فى كتابة تاريخه هذا ، طريقة اليوميات والحوليات ، حتى جاء سجلا حافلا بالاحداث ، ولذلك كان لهذا الكتاب شأن كبير كشأن الجريدة المعاصرة ، لانه دون فيه كل الحوادث التى شاهدها .

ولم يعتن الجبرتى فى تاريخه هذا بالاحداث فقط بل نراه يقرنها بتحديد

الاماكن والمواقع من شوارع وميادين ودروب ومنازل بحيث نستطيع خلال روايته أن نتصور معالم القاهرة في عصره جلية واضحة وهذا يعيننا على دراسة خطط القاهرة في ذلك العصر وما كانت عليه احوالها .

عنانيته بذكر الآثار :

وقد عني أيضا بما اقيم بالقاهرة من مساجد وكتاتيب واسبله وقصور وبساتين وما جدد منها وما غيرت معالمه ، وذلك اما بمناسبة ذكر بعض الحوادث العامة او عند ذكر تراجم الامراء من ترك ومماليك وكبراء المصريين . فمثلا خلال سرده لترجمة الامير عبد الرحمن كتحذا نراه يذكر ما قام به من اصلاحات واضافات انشائية في المساجد وخاصة عمارته العظيمة بالجامع الازهر فيقول (الجبرتي ج ٢ ص ٥) .

وانشأوا زانفي مقصورة الجامع الازهر مقدار النصف طولاً وعرضاً يشتمل على خمسين عاموداً من الرخام تحمل مثلها من البوائك المقوصر المرتفعة المتسعة من الحجر المنحوت وسقف اعلاها بالخشب النقي (نوع من الاخشاب الجيدة) وبنى محراباً جديداً ومنبراً وانشأ له باباً عظيماً جهة حارة كتامه وبنى باعلاه مكتبا بقناطر معقودة على اعمدة من الرخام لتعليم الايتام من اطفال المسلمين القرآن وبداخله رحبة متسعة وصهريج عظيم وسقاية لشرب العطاش المارين وعمل لنفسه مدقناً بتلك الرحبة وعليه قبة معقودة وتركيبه من رخام بديعة الصنعة وبها أيضاً رواق مخصوص بمجاورين الصعائدة المنقطعين لطلب العلم يسلك اليه من تلك الرحبة بدرج يصعد منه الى الرواق وبه مرافق ومنافع ومطبخ ومخادع وخزائن كتب وبنى بجانب ذلك الباب منارة وانشأ باباً اخر جهة مطبخ الجامع وعليه مناره أيضاً .

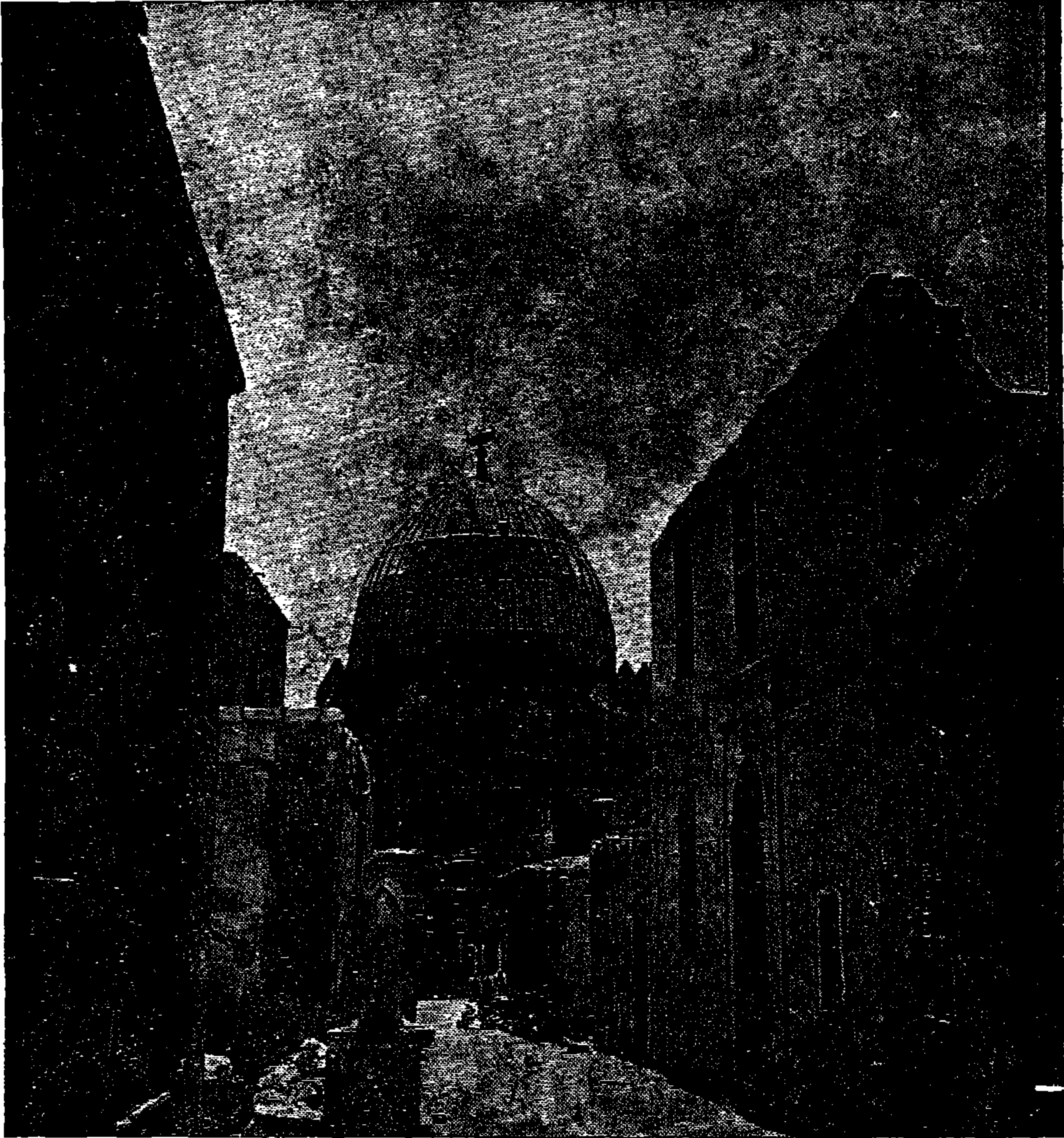
ويقول أيضاً (وبنى وجدد مشهد السيدة زينب بقناطر السباع . والسيدة مكيبة بخط الخليفة والمشهد المعروف بالسيدة عائشة بالقرب من باب القرافة والسيدة فاطمة والسيدة رقية .

ويذكر ما انشأه الامير عبد الرحمن أيضاً من كتاتيب واسبله كثيرة ما زالت موجودة لالآن خاصة ما يوجد بالنحاسين فهو اية من الروعة والجمال وغيره من المباني الكثيره التي انشأها كذلك يذكر لنا الجبرتي في ترجمة الامير «على بك الكبير» ما قام به من اصلاحات خاصة تلك التي قام بها بقبة الامام الشافعي اذ يقول: وجدد أيضاً قبة الامام الشافعي رضى الله عنه وكشف ما عليها من الرصاص القديم من ايام الملك الكامل الايوبي في القرن الخامس (الجبرتي ج ١ ص ٢٨٢) ، ولقد اخطأ عبد الرحمن الجبرتي في هذا التاريخ اذ من

المعروف ان ، السلطان العادل وليس الكامل هو المفشى وحدث هذا فى
اوائل القرن السابع وليس كما هو مذكور .

ويمضى الجبرتى فى وصف القبة فيقول « وقد تشعث وصدىء لطول الزمان
فجدد ما تحته من خشب القبة البالى بغيره من الخشب النقى الحديث ثم جعلوا
عليه صفائح الرصاص . المسبوك الجديد المثبت بالمسامير العظيمة وهو عمل كبير
وجدد نقوش القبة من الداخل بالذهب واللازورد والاصباغ وكتب بأفريزها
تاريخا منظوما بخط صالح أفندى (شكل ٣٧) .

من هذه الامثلة يتبين لنا مدى أهمية تاريخ الجبرتى فى دراسة خطط القاهرة
وما بها من آثار وما ادخل عليها من ترميم او تعديل . ولقد كان الجبرتى يحدد



شكل ٣٧ — قبة الامام الشافعى من الخارج — ٦٠٨ هـ / ١٢١١ م

لنا ما عمل بوصف يقرب من وصف علماء الآثار في الوقت الحاضر ويزيد عليهم معاصرته للشئ وقت حدوثه وهكذا يعطينا فكرة واضحة المعالم عن القاهرة القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر الميلادي .

نكره لأهل الفن :

ولم يقتصر الجبرتي على ذكر خطط القاهرة ودروبها وحاراتها ، بل نراه يتطرق في حديثه عن شخصيات قاهرية لها دور كبير في فن الخط في عهده فيقول في كتابه (عجائب الآثار ج ٣ ص ٢١١) ، وذلك خلال كلامه عن الأمير حسن افندي بن عبد الله مولى المرحوم علي اغا دار السعادة الكاتب المصري : ان سيده اشتراه صغيرا وهذبه ودربه وشغله بالخط فاجتهد فيه وجوده على عبد الله الانيس وكان ليوم اجازته محفل نفيس جمع فيه الرؤوس والرئيس ، ولم يزل في حياة سيده معتكفا على المشق والتسويد معتنيا بالتحريير والتجويد الى أن فاق أهل عصره في الجودة في الفن وجمع كل مستحسن .

ونذكر الجبرتي ان الشيخ محمد مرتضى الف كتابا عن فن الخط واعلامه سماه « حكمة الاشراق الى كتاب الافاق » جمع فيه كل ما يتعلق بفن هؤلاء الخطاطين مع ذكر اسانيدهم ، وقد تكلم فيه ايضا عن حسن افندي الخطاط السابق ذكره .

فما سبق فتبين ان الجبرتي اعتنى بذكر تراجم اهل الصناعة والفن الى جانب اهل السياسة والعلم ، وفي كل ترجمة من تراجم اولئك الاعلام يذكر اعمالهم وما قاموا به في حياتهم من أجل المهمات .

هذا وان كتاب عجائب الآثار قد اهتم فيه الجبرتي بذكر التراجم مع سرد الحوادث من خلالها في كثير من الاحيان ، الا ان للجبرتي مؤلفا آخر بعنوان « مظهر التقديس » وهو جريدة مفصلة عن الاحتلال الفرنسي ، ولم يطبع بعد بالعربية ولكن ظهرت ترجمته التركية وترجمته الفرنسية التي قام بها كاردون (باريس سنة ١٨٣٨ م) .

كما قام الجبرتي بترجمة كتاب « مسلك الدرر » للمرادي الى اللغة العربية وربما كان هذا الكتاب هو الذي دفعه الى العناية بتراجم الوفيات في كتابه « عجائب الآثار » وللجبرتي أيضا موجز لتفكرة داود الانطاكي (دائرة المعارف الاسلامية مجلد ٦ ص ٢٨٠) .

وبعد فهذه عجالة بسيطة عن الجبرتي صاحب كتاب « عجائب الآثار » ذلك المؤرخ الفذ الذي انجبته مدينة القاهرة . وعاش في كنفها ثم عكف على كتابة تاريخها ولولاه لضاع على القاهرة تسجيل مرحلة من أهم مراحل حياتها .

الفصل الخامس

المرأة في مجتمع القاهرة

- أشهر النساء في فنون القاهرة
- قطيمر السيدى ● سيدة الملك
- شجرة السدر ● خوسد بيركة

أثر المرأة في فنون القاهرة

الدكتور حسن الباشا

فى يوم الاحد اول شوال سنة ٧٤٧ هـ طلعت السيدة « اتفاق » العوادة الى القلعة بالقاهرة حيث تزوجها السلطان الملك المظفر حاجى بن محمد بن قلاوون . ولما جلست عليه فرش تحت رجليها اثواب الحرير الاطلسى ونثر عليها الذهب ، ثم ضربت بعودها وغنت قاهداها السلطان اربعة قصوص وست لؤلؤات ثمنها اربعة آلاف دينار ثم وضع السلطان فى عصابة رأسها جواهر من خزائنه حتى زادت قيمة العصابة على مائة الف دينار . وهكذا اشترك فى عمل هذه العصابة التى ذاع صيتها ثلاثة ملوك اخوة من اولاد الناصر محمد بن قلاوون . تزوجوا بهذه السيدة على التعاقب هم الملك الصالح اسماعيل والملك الكامل شعبان وأخيرا الملك المظفر حاجى ، ونالت لديهم جميعا هذه الحظوة من غير شك تقديرا لفنها .

وقد حظيت من قبلها بمثل هذا التقدير فنانة اخرى هى السيدة بياض ام السلطان الملك الناصر احمد وكانت مطربة تغنى فى الحفلات . كما نسب حى من احياء القاهرة الى فنانة ثالثة هى السيدة «نسب» الطباله التى أهداها الخليفة المستنصر الفاطمى مساحة من الارض بالقاهرة نشأ عليها حى صار يعرف باسم الطباله .

وليس من شك فى أن هؤلاء الفنانات اللاتى نلن التقدير فى القاهرة يمثلن نماذج من القاهريات اللاتى لعبن دورا كبيرا فى سبيل رقى الموسيقى والغناء فى هذه المدينة شأنهن فى ذلك شأن غيرهن من سيدات اخريات كان لهن شأن فى تقدم الفنون الاخرى من تطبيقية وتشكيلية .

والحق أن الفنون التطبيقية تدين بقسط كبير من ازدهارها لأصابع المرأة الماهرة ونوقها الرقيق اذ اسهمت المرأة القاهرية مثلا فى صناعة الخزف والفخار الذى تحمل اشكاله الرشيقه وكثير من زخارفه - لا سيما فى اواخر العصر الفاطمى - روح المرأة ورقتها . وقد عثر فى اطلال الفسطاط على قاع طبق من الخزف ينسب الى عصر المماليك عليه من الخارج كتابة نصها « عمل خديجة » .

ونشر ايبيرز الرحالة الذى زار مصر فى القرن التاسع عشر صورة سيدة
مصرية جلست تبيع منتجاتها من الفخار .

وزاولت النساء فى القاهرة ايضا صناعة النسيج والسجاد وانتجن تلك
الاصناف التى شهد الكثيرون بامتيازها والتى ذاع صيتها فى البلاد الاخرى .

ووقع على عاتق المرأة وحدها تقريبا تصميم ازيائها وصناعتها وتطويرها .
واشتهرت نساء القاهرة بقطويع الازياء وابتكار اشكال جديدة ما بين قصير
وطويل وما بين ضيق وفضفاض الى جانب المضافات الثانوية الاخرى
كالعصبات والمناديل والاشوشة وغيرها . ويذكر المقرئى مثلا انه فى ايام
الناصر محمد بن قلاوون استجذبت النساء المقتنة (وهى منديل تضعه المرأة على
رأسها او تحجب به نصف وجهها) والطرحة التى كان يصل ثمنها احيانا عشرة
آلاف دينار والفرجيات ومثل ذلك القباقيب الذهب المرصعة بالجواهر والاحذية
المرصعة والازر الحريرية التى كان يصل ثمن الواحد منها ألف درهم . وكانت
هذه المبتكرات فى الازياء من الكثرة والغرابة بحيث صدرت احيانا اوامر رسمية
تمنع من استخدامها .

ولم يقف دور النساء فى هذه الصنائع عند حد مشاركة بعضهن فى عملها بل
ان المرأة بصفة عامة فرضت ذوقها على كثير من الانتاج الفنى سواء من حيث
الخامة والزخارف .

ويتضح هذا التأثير بشكل ظاهر فى المنسوجات الحريرية القاهرية التى كانت
تصنع خصيصا للنساء حيث انه ابيع لهن لبس الحرير بدون قيد او شرط .
وصالت المرأة القاهرية وجالت فى فن من ادق الفنون وارقها هو صياغة
الحلى . والمرأة بطبيعتها تنشأ فى الحلية منذ طفولتها وتظل مولعة بها طوال
حياتها (شكل ١٣٦ — ١٣٨) .

واشتهرت المرأة القاهرية بصفة خاصة بالمبالغة فى اتخاذ الحلى واقتنائها
واستحداث الانواع الجديدة منها . وقد ذكر المؤرخون مثلا انه استجد فى عهد
الناصر محمد اتخاذ النساء للخلاخيل الذهب والاطواق المرصعة بالجواهر
الثمينة . بالاضافة الى ما كن يعرفنه من عقود وقلائد واساور ودلايات واقرباط
وخواتم وغيرها . وقد كشفت الحفائر عن نماذج منها تشهد — رغم قلتها — بما
وصله هذا الفن من مستوى رفيع من حيث الجمال والاناقة . ومن المعروف ان
صناعة الحلى كانت قد اصابها ركود فى بداية عهد الصالح نجم الدين ايوب
فوجه اليها عنايته وانشأ لصناعها وتجارها سوقا بجانب مدرسته «الصالحية»
هى سوق الصاغة الحالية التى لا تزال عامرة بصناعها وتجارها وعملائها من
سيدات القاهرة وغيرها .

ونظرا لقيمة المواد التى تصنع منها الحلى مثل الذهب والفضة والماس وغيرها عنت الدولة بمراقبة صناعتها واسندت الى موظف معين يسمى المحتسب او والى الحسبة مهمة مراقبة الصاغة بدقة حتى لا يطففوا فى الميزان . وكان على الصائغ اذا باع شيئا من الحلى المغشوشة لزمه ان يعرف المشتري مقدار ما فيها من الغش . . واذا اراد صياغة شيء من الحلى لاحد فلا يسبكه فى الكور الا بحضرة صاحبه بعد تحقيق وزنه فاذا فرغ من سبكه اعاد الوزن . وان احتاج الى لحام فانه يزنه قبل ادخاله فيه ولا يركب شيئا من القصوص والجواهر على الخواتم والحلى الا بعد وزنها بحضرة صاحبها .

والى جانب الحلى كان للمرأة دخل كبير فى صناعة ادوات التجميل الاخرى وتطورها كالامشاط والمرايا وأوانى العطور والمكاحل والشكجيات او صناديق الحلى وغيرها التى وصلنا منها نماذج كثيرة جميلة (شكل ٣٨ و ١٤٩) .

وكانت بعض ادوات التجميل تحمل عبارات لطيفة تدخل السرور على قلوب اصحابها مثل عبارة « انا مشط عملت للتسريع لاسرح الا لكل مليح » التى نجدها على مشط بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (أحمد ممدوح حمدي : ادوات التجميل) .

وليست ادوات التجميل وحدها هى التى تخضع فى تصميمها لذوق المرأة بل ان معظم ما فى البيت من اثاث وادوات هو فى الواقع من اختصاصها ويجب أن يتفق مع ذوقها ويناسب طبيعتها فالبيت مملكة المرأة .

وتهتم السيدة القاهرية بصفة خاصة بجهازها وهى مولعة بأن يشتمل على أكثر ما يمكن من ثمين الاثاث والرياش وجميل التحف ، وقد كان لذلك اثر كبير فى ازدهار الصناعات والفنون المختلفة بالقاهرة . ويتضمن تاريخ مصر والقاهرة اسماء كثير من السيدات اللاتى بهرن انظار العالم بعظمة جهازهن مثل قطر الندى .

وكان بعض السيدات يطلبن ان تثبت القابهن واسماؤهن على ادواتهن وقطع اثاثهن وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة مشط جميل (سجل رقم ٤٩٢٢) عليه كتابة نصها « مما عمل برسم الجنب المنيع الخاتونى دامت صيانتة » . كما وصلنا صدريه او « طشت » من النحاس المكفت بالفضة (سجل رقم ٤١٢٠) تحليه كتابات بالخط الثلث الجميل تتضمن القاب زوجة السلطان قايتباى ونصها « مما عمل برسم الست المحببة ذات الستر الرفيع والحجاب المنيع خوند الكبرى جهة المقام الشريف الملكى الاشرفى ابو النصر قايتباى سلطان الاسلام » كما كشفت حفائر الفسطاط عن شبك قلة من عصر المماليك عليه كتابة تقرا : « برسم مليحة » أى صنع بأمر مليحة .

وعرف تاريخ القاهرة كثيرا من النساء أغرم من بجمع التحف الفنية الثمينة سواء من الحلى أو النسيج أو الاثاث أو غير ذلك . وحفظت لنا كتب التاريخ والادب وصفا لكنوز التحف التى كان يمتلكها بعض هؤلاء مثل الاميرة عزة بنت المعز لدين الله الفاطمى والسيدة ست الملك بنت العزيز .

وكان كثير من السيدات يأمرن بعمل تحف ثمينة ويهدونها للالضرحه والمشاهد وغيرها من المنشآت الدينية بدافع من التقوى او قضاء للنذر او رمزا للشكر او استجلابا للخير او غير ذلك ، وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة محراب من الخشب المحلى بالزخارف الجميلة المحفورة عليه كتابة تفيد انه صنع بأمر السيدة علم زوج الخليفة الامر لمشهد السيدة رقية . كما حدث مثلا انه حين شفى السلطان الملك الصالح اسماعيل بن محمد بن قلاوون من رعاف مستمر فى سنة ٧٤٣ هـ حملت امه الى المشهد النفيسى قنديل ذهب زنته رطلان وسبع أواق ونصف أوقية .

وكما كانت المرأة الموضوع الاساسى فى الشعر فانها كانت ايضا موضوعا رئيسيا فى التصوير والنحت والزخرفة فى فنون القاهرة ، وعلى الرغم من ضياع الصور الجدارية فان تاريخ القاهرة يحدثنا عن الصور الجدارية فى قصور الطولونيين والفاطميين التى كانت تمثل سيدات بصفة اساسية . كما وصلنا تماثيل لسيدات مثل تمثال ضاربة الدف وتمثال عازفة الناي اللذين يمثلان المستوى الرفيع الذى وصله فن النحت فى القاهرة فى العصر الفاطمى (وفيه عزى : نماذج من التحف المعدنية) .

وفى مجال فن المعمار كان للمرأة اثر كبير فى تصميم المسكن القاهرى فمن باب صيانتها عن اعين الغرباء كان يراعى ان يكون للمسكن قناء او وسط تفتح عليه النوافذ التى تغطيها المشربيات المخرمة كما كان يخصص فيه جناح خاص للحريم مستقل عن باقى المنزل . وكان للمنزل القاهرى بصفة خاصة مدخل منكسر بزاوية قائمة حتى لا يطلع السائر فى الطريق على داخل المنزل ولو كان الباب مفتوحا .

ومن باب توفير الراحة للمرأة وتسليتها كان يعتنى بداخل المنزل ويوفر له وسائل الترفيه فيزود بنافورة بالفناء المكشوف أو المسقوف وسلسبيل يسيل عليه الماء فيلطف الجو واحواض تشتمل على النبات والازهار وملاقف ينقذ خلالها الهواء الى أنحاء البيت . كما كان يعتنى من حيث الزخرفة بتجميل المنزل من الداخل وبزخرفة الواجهات المطلة على الفناء الداخلى دون الواجهة الخارجية التى كان يكتفى بزخرفة مدخلها فقط فى بعض الاحيان .



شكل ٣٨ — سيدة من القاهرة تتكئ على شكمجية لحفظ الحلى (عن ايرس)

وبالإضافة الى المنازل كان للمرأة ايضا اثرها فى عمارة بعض المؤسسات الهامة مثل خانقاوات النساء او دور الصوفية اذ كان يراعى فى تصميمها واثاثها وادواتها ان تناسب طبيعة المرأة ونوقها .

وعرفت القاهرة كثيرا من السيدات امرن بانشاء مؤسسات دينية كالمساجد والمدارس والاضرحة وغيرها ولا يزال بعض هذه المنشآت باقيا حتى اليوم . ومن اشهر هؤلاء السيدات تغريد زوج المعز لدين الله الفاطمى التى انشأت مسجدا بالقرافة ، والسيدة علم الامرية التى أنشأت مشهد السيدة رقية بشارع الخليفة ، وشجرة الدر التى أسست ضريحا فخما لا يزال باقيا حتى اليوم ، وطفى ام اتوك زوجة الملك الناصر التى أنشأت خانقاة للصوفية وقربة لها خارج باب البرقية بالقاهرة (شكل ٤١ و ٤٨ و ٥٩) .

قطر الندى

حسين عبد الرحيم عليوه

شهدت بغداد يوم الثلاثاء الخامس من ربيع الاخر سنة ٢٨٢ هـ (٨٩٥ م) عرسا تاريخيا رائعا زفت فيه قطر الندى ابنة الامير خماروية وحفيدة احمد ابن طولون الى ابي العباس المعتضد الخليفة العباسي فكان هذا الزواج بمثابة مصاهرة كبرى بين اكبر قوتين في العالم الاسلامي في العقد التاسع من القرن الثالث الهجري (٩ م) ونعنى بهما الخلافة العباسية ببغداد والدولة الطولونية بمصر التي كانت من اكبر الولايات الاسلامية واغناها واكثرها تمتعا بالاستقلال عن سلطان الخلافة العباسية .

مصر في العصر الطولوني :

وقد تمتعت مصر في العصر الطولوني بمكانة ممتازة بين الدويلات الاسلامية التي كانت خاضعة للخلافة العباسية ببغداد ، وساعد على بلوغ مصر هذه المكانة الممتازة عدة عوامل من اهمها ما تمتعت به من استقلال ذاتي لا ينكر التبعية الاسمية للخلافة ببغداد ، وقد ارسى قواعد هذا الاستقلال احمد ابن طولون (٢٥٤ — ٢٧٠ هـ) مؤسس الدولة الطولونية بمصر ودعّمه من بعده ابنه خمارويه الذي حكم مصر في الفترة من ٢٧٠ الى ٢٨٢ هـ .

ووصلت مصر في العصر الطولوني الى درجة كبيرة من الازدهار الاقتصادي نتيجة لوفرة المحاصيل الزراعية واعتدال مناسيب النيل في معظم الاعوام ونشاط التجارة المصرية داخل حدود مصر وخارجها ، ونهضة الصناعات المختلفة كصناعة النسيج والخزف . وقد أدى ازدهار مصر الاقتصادي في كل هذه المجالات الى بلوغها درجة كبيرة من الثراء كانت تحسدها عليه دار الخلافة العباسية نفسها ببغداد والولايات الاسلامية الاخرى .

وقد انعكس هذا الرخاء على حضارة مصر وفنونها في العصر الطولوني وليس ادل على هذا مما تناقلته كتب المؤرخين العرب من اوصاف لمدينة القطائع التي انشأها احمد بن طولون وعمرها بالقصور والمنشآت المعمارية المختلفة التي لم يبق منها حتى الآن سوى مسجده الكبير الذي يعد من مفاخر القاهرة الاثرية والفنية (شكل ١٠٣ — ١٠٧) .

ولقد نافست قطائع مصر بمكانتها الكبيرة وحضارتها الزاهرة دار الخلافة العباسية ببغداد .

نشأة قطر الندى :

وفي هذه البيئة المتحضرة نشأت أسماء بنت الأمير خماروية بن أحمد ابن طولون وعرفت باسم قطر الندى وتربت بين أرجاء قصر الإمارة الكبير الذي شيده جدها ابن طولون وقام بتوسعته وتحسينه من بعده أبوها خمارويه حيث الأبهة والغنى ، وكانت تسهم في رعاية شئونها مربيتها وماشطتها «أم آسية» .

هل كان للزواج مقدمات ؟

ولم يكن يجلب بخاطر قطر الندى ما يخبئه القدر لها من أمر زواجها بخليفة المسلمين العباسي إذ لم تكن لهذا الزواج مقدمات معروفة أو ظواهر توحى به ، ذلك أن روح العداء بين الخلفاء العباسيين وأبيها خماروية كانت تغلب على العلاقات بينهما ومن هنا لم يكن لمثل هذا الزواج أن يخطر على بال صاحبه قطر الندى .

ولم يكن التنافر بين كل من الخلافة العباسية ببغداد والدولة الطولونية بمصر في صالح أحد منهما، لهذا بادرت خماروية إلى طلب الصلح مع الخلافة على الرغم من انتصاراته المتوالية على جيوشها في الحروب والمناوشات التي نشبت بين الطرفين . ولم تكن الخلافة العباسية أقل حماسا واثباتا على عقد الصلح مع خمارويه تأمينا للسلام بينهما فأعلن الخليفة العباسي المعتمد موافقته على الصلح وأرسل كتابا إلى خمارويه في شهر رجب سنة ٢٧٣ هـ يضمنه اعتراف الخلافة بأحقية خماروية وولده من بعده في حكم مصر لمدة ثلاثين عاما . واستقبل أمير مصر هذا الاعتراف بالفرح والطمأنينة لما يحققه من تثبيت حكمه على أسس شرعية له ولذريته .

وقد رد خمارويه على هذا الاعتراف باعتراف مماثل للخلافة بالسيادة وأصبح اسم الخليفة العباسي يذكر قبل اسمه في الدعاء لهما على منابر مصر وكان هذا فاتحة عهد جديد آمن بين الطرفين .

كيف نشأت فكرة المصاهرة ؟

وقد نشأت فكرة المصاهرة بين البيتين الكبيرين عندما توفي الخليفة العباسي سنة ٢٧٨ هـ وبويع بعده بالخلافة ابنه أبو العباس المعتضد، وشعر خمارويه حينئذ بأهمية الحفاظ على العلاقات الطيبة مع الخليفة الجديد فأرسل إليه رسوله الحسن بن عبدالله الذي كان معروفا بابن الجصاص وحمله الكثير من الهدايا الفاخرة التي تعكس للخليفة الجديد ثراء مصر كما أرسل معه رسالة إلى

ال خليفة يطلب فيها تجديد العهد له ولولده من بعده بحكم مصر كما يعرض على
ال خليفة ان يصهر اليه بزواج ابنته قطر الندى من ابن ال خليفة .

ولاقت رسالة خمارويه ترحيبا من ال خليفة فأقره على حكم مصر وقبيل
المصاهرة على أن تكون قطر الندى زوجة لل خليفة نفسه .

الهدف من المصاهرة بين بغداد ومصر :

ولقد كان هناك أكثر من سبب وراء عقد هذه المصاهرة - ذلك ان خمارويه
كان يهيمه ان تتوطد علاقته بالخلافة العباسية ببغداد وبالتالي يكون في مأمن من
العزل والتهديد ، كما كان يحرص على أن ينفرد البيت الطولوني بميزة الارتباط
بالخلافة برباط قوى لا يتوفر لاي من الولايات الاسلامية الاخرى .

وكان ال خليفة العباسي من جهة أخرى حريصا على اتمام هذا الزواج
الذي سيوفر له الامان من جانب الدولة الطولونية القوية ويحقق له في الوقت
نفسه اعترافها بالتبعية لسلطانه ، هذا بالاضافة الى ما كان يطمح فيه
ال خليفة وراء هذا الزواج من الحصول على مزيد من اموال مصر وهداياها .

ولذا يمكننا القول ان الهدف الاساسي من هذه المصاهرة كان هدفا سياسيا
بالدرجة الاولى قبل أن يكون مجرد رباط أسرى بين بيتين عظيمين .

عقد قران قطر الندى :

وكانت الخطوة التالية في اتمام المصاهرة هي عقد القران ، اذ قام الامير
خزرج بن أحمد بن طولون عم قطر الندى على رأس موكب كبير ضم عددا من
الامراء والقواد والاغنياء والخاصة متوجها الى بغداد فوصلها في رمضان سنة
٢٨١ هـ وفيها تم عقد قران قطر الندى على ال خليفة المعتضد بين افراح عظيمة
تردد صداها في كل من مصر والعراق .

جهاز قطر الندى

وقد ارتبط زواج قطر الندى على مر التاريخ بجهازها الفخم الذي أمر ابوها
خمارويه باعداده بحيث يليق بابنته سليلة البيت الطولوني وزوجة خليفة
المسلمين وآنس خمارويه في ابن الجصاص الخبرة والمقدرة على اعداد الجهاز
لما له من سابق عهد باعمال الجواهر والتجارة فاسند اليه الاشراف على اعداده
آمرا آياه أن يكون جهازا لم ير أو يسمع بمثله . وأطلق يده في خزائنه يأخذ ما
يشاء من الاموال دون حساب مما اضطر القائم على أمرها ابا صالح الطويل في
آخر الامر الى ابلاغ خمارويه بكثرة ما صرف من الخزانة لحساب
الجهاز - مبديا مخاوفه من خطورة التماذي في ذلك - ولكن خمارويه لم يقبل

كلامه وامره باجابة كل ما يطلبه ابن الجصاص من اموال للصرف على جهاز قطر الندى .

وقد وصلتنا اوصاف هذا الجهاز من اقوال المؤرخين القدامى فابن دقماق مثلا يصف الجهاز بأنه « لم ير مثله ولا سمع به الا فى وقته » ويذكر المؤرخون بعض ما كان يضمه الجهاز من قطع الاثاث المزينة بحليات ذهبية متشابكة تنطق من فتحات تشبيكها حبات من الجواهر والاحجار النفيسة وكان الجهاز يضم من الاوانى مائة هاون ذهبية لدق العود والطيب ، كما اشتمل على افخر ما انتجته يد النسيج المصرى من الثياب الموشاه ومن حرير دمياط ودبيق تنيس .

٤٠٠ الف دينار مكافأة لابن الجصاص :

وقد بالغ المؤرخون فى تقدير قيمة ما صرف على جهاز قطر الندى حتى انه قيل ان ابن الجصاص عندما فرغ من اعداد الجهاز كاملا عرض على خمارويه اربعمائة الف دينار تبقت معه من ثمن الجهاز فردها خمارويه اليه كهدية وجزاء لما قام به من عمل كبير وعلى الرغم من « انه لم يبق حظيرة (شئ ثمين) ولا طرفة من كل لون وجنس الا حملها معها ، كما يقول المقرئى فى خطه ، الا ان خمارويه امر بأن يصرف لابن الجصاص « الف الف » دينار ليشتري — بها من بغداد ما قد يصانفه من تحف وادوات لم يشتمل عليها الجهاز .

وتعطينا هذه المعلومات صورة لما كانت عليه مصر فى العصر الطولونى من ثراء كما تدلنا على ما كان يهدف اليه خمارويه من المبالغة فى الصرف على جهاز ابنته فقد كان يباهى بذلك الخلافة العباسية نفسها والولايات الاسلامية الاخرى .



شكل ٣٩ — آفريز من الخشب من العصر الطولونى تزينه صورة حمامتين
أواخر القرن الثالث الهجرى — ٩ م
(متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وثمة دلالة أخرى هامة نستشفها من أوصاف المؤرخين لجهاز قطر الندى ونعنى بها ما كانت عليه مصر من تقدم فى صناعة مختلف المنتجات الخشبية (شكل ٣٩) والذهبية والخزفية ومنتجات النسيج المتنوعة والمنتجات الزجاجية (شكل ٨٢) .

حفائر الفسطاط تكشف جانبا من الحضارة الطولونية :

وقد أمدتنا حفائر الفسطاط بالكثير من القطع الخشبية ذات الزخارف المحفورة والكتابات الكوفية، كما وصلتنا بعض القطع الخشبية المطعمة بالعاج من صناعة مصر فى العصر الفرعونى ، وتدلنا قطع النسيج التى عثر عليها على قيام صناعة ناجحة للنسيج بمصر فى ذلك العصر كانت تضطلع بإنتاج الكثير منه دور الطراز الخاصة الحكومية التى كان يعمل بها خيرة النساجين والرسامين وكان انتاجها بمثابة النموذج الذى تحتذيه مصانع النسيج العامة المنتشرة فى مدن مصر المختلفة .

وبالإضافة الى هذا قامت صناعة الزجاج وظهرت فى قطائع مصر صناعة الخزف ذو البريق المعدنى وقدر لهذه الصناعة ان تبلغ درجة كبيرة من التقدم والاتقان فى القاهرة الفاطميين فيما بعد (شكل ٨٢) .

قصور الراحة :

والى جانب الاموال الطائلة التى انفقها خمارويه على جهاز ابنته يحدثنا المؤرخون أيضا عن قصور الراحة التى أمر بإنشائها على طول الطريق بين القطائع بمصر وبغداد بالعراق وقد جهزت هذه القصور بالاثاث الفخم المذهب وبكافة ما تحتاج اليه الاميرة وحاشيتها من خدمة فترة نزولها بها للراحة اثناء السفر الى بغداد، وقد أثر خمارويه ان يكون كل من هذه القصور قطعة من قصر الامارة الذى عاشت فيه قطر الندى حتى لا تحس فى سفرها بغربة المكان أن وحشة السفر وطول المسافة .

موكب العروس :

وخرج موكب العروس من قصر الامارة بالقطائع فى طريقه الى قصر الخلافة ببغداد، وكانت قطر الندى تجلس فى هودجها الفخم وكأنها جالسة فى احدى قاعات قصر الامارة وحولها ماشطتها ام آسية وبعض وصيفاتها وقد صاحبها فى الموكب عدد كبير من الامراء والقواد يتقدمهم جميعا عمها خزرج ابن احمد بن طولون وعمتها العباسة وابن الجصاص الذى اشرف على اعداد جهازها وكان يحف بالموكب الغلمان بثيابهم الملونة ويقف على جانبي طريق الموكب الحرس من جيش خمارويه بينما تصدح الموسيقى بانغام شجية ويعلو الغناء يزف قطر الندى عروس الخليفة .

وكلما مر الموكب بقصر من قصور الراحة كانت تنزل قطر الندى للراحة ومعها حاشيتها فاذا الجميع وقد ابتعدوا عن القطائع كأنهم في قصر امارتها .

أفراح بغداد :

وفي أول المحرم سنة ٢٨٢ هـ وصل الموكب الى بغداد التي اخذت زخرفها وازينت لاستقبال عروس الخليفة و اقيمت الافراح عبر نهر دجلة وعلى ضفافه وعاشت بغداد أياما سعيدة حتى كان يوم الثلاثاء الخامس من ربيع الآخر حيث زفت قطر الندى الى زوجها الخليفة العباسي المعتضد بين مظاهر الفرح والتهليل .

حوادث ما بعد الزواج :

وعلى الرغم مما حققه هذا الزواج من أهداف كل من الخلافة العباسية والبيت الطولوني الا أنه كان من جهة أخرى أحد الاسباب التي أدت الى تقويض حكم الطولونيين اذ لم يلبث خمارويه أن واجه بعد زواج ابنته مباشرة متاعب مالية كبيرة اذ أفلست خزانته أو كادت مما جعله يعيش حزينا أسفا على ما ضيع من أموال الدولة في الصرف على جهاز ابنته ثم كان مقتله بالشام في نفس العام (٢٨٢ هـ) فتفرق الامر من بعده بين اولاده الضعفاء الذين لم يحافظوا على ما بناه جدهم ابن طولون وأبوهم خمارويه فسقطت دولة الفاطميين في سنة ٢٩٢ هـ (٩٠٥ م) .

ومن جهة أخرى لم يقدر لقطر الندى ان تسعد طويلا بزواجها من خليفة المسلمين اذ ما لبثت ان منيت بموت أبيها خمارويه فعاشت حزينة تبكيه حتى عاجلها أجلها بعده بقليل فଲحقت به وهي في ريعان شبابها فدفنت في الرصافة بالعراق وحزن عليها زوجها المعتضد الذي لم يعمر طويلا بعدها اذ وافاه أجله هو الآخر سنة ٢٨٩ هـ .

واسدل الستار على قصة قطر الندى - الاميرة الطولونية التي دخلت تاريخ مصر وسجل لها بين سطورہ قصة زواجها الذي ربط بين الخلافة العباسية بالعراق والدولة الطولونية بمصر منذ نحو الف ومائة عام تقريبا .

سيدة الملك

عبد الرعوف على يوسف

يزهو العصر الفاطمى فى مصر بعدد من الملكات والاميرات سجل لهن التاريخ نصيبا وافيا من الذكر الى جانب الخلفاء العظام من مشاهير هذه الدولة .

واولى هذه الشخصيات النسائية هى الملكة تغريد زوجة الخليفة المعز مؤسس القاهرة ، وام ولده العزيز بالله ثانى الخلفاء الفاطميين فى العاصمة الجديدة . وقد اقامت هذه الملكة من المنشآت قصر اوجامعا بالقرافة جنوبى القاهرة ، ومناظر للنزهة على النيل عرفت باسم منازل العز والحقت بها حماما سمي حمام الذهب . وقد أفاض المؤرخون فى وصف عظمة بناء جامع القرافة والقصور ما كان بالبناء الاخير من شاندروانات (سلسبيلات يجرى عليها الماء) وما كان يحلى عقوده من مقرنصات ورسوم ملونة ، مما جعل هذين الاثرين مع منازل العز أمثلة رائعة لفن البناء والتصوير فى العصر الفاطمى .

وقد اشتهرت من بنات المعز لدين الله الفاطمى الاميرتان رشيدة وعبدية ، بما خلفته من الاموال الجلية والطرف والنفائس عند وفاتهما فى عصر الخليفة الحاكم بامر الله . يذكر أبو المحاسن فى كتابه « النجوم الزاهرة » أن الاميرة رشيدة تركت ما قيمته مليون وسبعمائة ألف دينار ، ومما وجد فى خزائن كسوتها ثلاثون ألف ثوب خز (حرير) واثنى عشر ألفا من الثياب المصمتة الملونة ، ومائة قطر ميز (دورق أو زهرية من الزجاج أو الصينى) مملوءة كاقورا . وذكر ان هذه الاميرة رغم مظاهر الابهة والترف التى احاطت بها ، كانت متدينة وتأكل من ثمن غزلها لا من مال الدولة . اما الاميرة عبدية وقد توفيت بعد وفاة أختها بأيام ، فقد ذكرت المراجع أنه وجد عندها ألف وثلثمائة شقة (ثوب) صقلية . ومن الجواهر اربب من الزمرد . وكذلك وجد ضمن متاعها تسعون طستا وتسعون ابريقا من صافى البلور المزخرف . وقد أثر عن هذه الاميرة تقشفها رغم غناها فكانت لا تأكل الا الثريد (شكل ٨٦) .

ومن شهيرات الاميرات أيضا (سيدة مصر) أو « ست مصر » ابنة الخليفة الحاكم بامر الله ، وقد ذكر عنها المقرئى وغيره أنها كانت سمحة ، وتركت ما

يزيد على ثمانين زيرا صينيا مملوءة مسكا ، وجواهر نفيسة منها قطعة ياقوت زنتها عشرة مثاقيل ، وكان أقطاعها في السنة خمسين الف دينار .

وتحتل (سيدة الملك) أو ست الملك ابنه الخليفة العزيز بالله واخت الخليفة الحاكم بأمر الله منزلة كبيرة بين ملكات واميرات هذا العصر . وتذكر المراجع ان امها كانت سيدة مسيحية رومية تزوجها العزيز فولدت له ابنته سيدة الملك في بلاد المغرب سنة ٣٥٩ هـ . اما اخوها الحاكم فقد ولد بقصر الخلافة بالقاهرة سنة ٣٧٥ هـ فكانت بذلك تكبره بنحو خمسة عشر عاما . وكان عمرها عندما توفي الخليفة العزيز بالله سنة ٣٨٦ هـ وتولى اخوها الحاكم بأمر الله ستة وعشرون . وعمر الحاكم أحد عشر عاما وشهور .

وقد كانت لسيدة الملك منزلة كبيرة عند أبيها العزيز بالله ، وعرف عنها ما كانت تتحلى به من الحزم والعقل وقوة العزيمة والتبصر بالامور ، وكان والدها يحبها ويستمع الى نصحتها ورأيها في كثير من الشئون وكذلك اشتهرت بالتسامح الديني في معاملة أهل الذمة . وقد اهلتها هذه الصفات منذ البداية لتلعب دورا كبيرا ادخرتها له الايام في سياسة مصر ، وذلك في عهد أخيها الحاكم وابنه الظاهر لدين الله .

وما كادت سيدة الملك تتأكد من وفاة والدها بعد ظهر أحد الايام من سنة ٣٨٦ هـ بمدينة تنيس ، حتى سافرت في نفس اليوم الى القاهرة فوصلتها في منتصف الليل « وسار بسيرها القيصرية (طائفة من الجند) لانهم كانوا يرسمها . وضبط البلد فلم ينطق أحد ولم يتحرك » كما ذكر ابن ميسر في كتابه اخبار مصر . وفي اليوم التالي وصل موكب أخيها الخليفة الحاكم قادما من تنيس ، ومعه جثمان والده العزيز ودفن بقصر الخلافة . وهكذا حافظت سيدة الملك على عرش الخلافة لأخيها الصغير وكانت احدى دعائم حكمه واستمر الامر كذلك حتى شب الحاكم عن الطوق وبلغ الخامسة عشرة ، وعندئذ أخذ يتطلع الى الاستبداد بالسلطة ونبذ وصاية برجوان الصقلی مربيه وأخته سيدة الملك . وبدأ بقتل برجوان على يد الحسين بن جوهر قائد القواد ثم اخذت حرسه بأخته ست الملك ويضيق عليها ، ويقول في حقها لعزوفها عن الزواج وعدم رغبتها فيه .

ولا شك أن جوهر الخلاف بين الحاكم وأخته كان رغبته في جمع السلطة كلها في يديه ، وتعويض ما فاته منها عندما كان صبيا تحت الوصاية . وازداد احتراز سيدة الملك من الحاكم وتخوفها منه كلما رآته يسرف في قتل كبار رجال الدولة الواحد بعد الآخر . فلم ينج من بطشة الوزراء والكتاب وخدم القصر وحتى القضاة . فنجدده يأمر بقتل فهد بن ابراهيم وعلى بن عمر العداس

وغيرهما من الكتاب الذين اختص بهم وقربهم ، وكذلك آل المغربي وكانوا أسرة قوية من الاعيان والوزراء ، ثم يقتل الحسين بن طاهر الوزان « امين الامناء » والقائد الفضل بن صالح وغيرهم . هذا فضلا عن أمره بقطع أيدي الكثيرين مثل « أستاذ الاستاذين غبن » وابو القاسم على بن أحمد الجرجرائي ، الذي عمل كاتباً لغبن ولست الملك من قبله .

ويكشف ما جرى لأبي القاسم من اضطهاد وتعذيب عن روح الشك والفساد والتآمر التي سادت بين رجال الدولة في عصر الحاكم ، ويدل على تشكك سيده الملك فيمن حولها خوفاً من بطش أخيها الخليفة . يقول المقرئزي « أن الجرجرائي كان يكتب عند السيدة الشريفة أخت الحاكم ، فانتقل من خدمتها إلى خدمة غبن خوفاً على نفسه من خدمتها فسخطت لذلك ، فبعث اليها يستعطفها وذكر في رقعة شيئاً وقفت عليه فارتابت منه وظننت أن ذلك حيلة عليها ، فانفذت الرقعة في طي رقعتها إلى الحاكم ، فلما وقف عليها اشتد غضبه وأمر بقطع يديه جميعاً فقطعنا وربما كان سبب ما أصاب الجرجرائي هو تدخله في الخصومة بين ست الملك والخليفة . وقد عاش هذا الكاتب حتى تولى الوزارة - وهو مقطوع اليدين - في عهد الظاهر لدين الله بن الحاكم ، ولكنه لم يل هذا المنصب إلا بعد وفاة ست الملك عمه الخليفة الجديد .

وزادت الجفوة بين الحاكم واخته ست الملك بسبب ما رآته من تقلب في سياسته وشذوذ وتناقض في كثير من أوامره ومنشوراته . وعن هذا يذكر المقرئزي « ويقال أنه كان يعتريه جفاف في دماغه فلذلك كثر تناقضه ، وأحسن ما قال فيه بعضهم : كانت أفعاله لاتعلل وأحلام وسأوسه لا تأول » .

ولسنا هنا بصدد عرض سياسة الحاكم بأمر الله وما أصدره من منشورات وما اتخذ من مواقف اتسم بعضها بالشذوذ والتناقض وبعضها الآخر فرضته ظروف العصر الذي عاش فيه هذا الخليفة

ولقد عاشت سيده الملك وسط هذه الظروف والاحداث معتكفة بدارها ، وقد ضمت اليها الصبي أبو الحسن على بن الحاكم وأمه خوفاً عليه من بطش أبيه ، لا سيما بعد أن جعل ولاية العهد إلى ابن عمه عبد الرحيم بن الياس من دون ابنه هذا ، وخصص لولى العهد مكاناً للإقامة في القصر وفوض إليه كثيراً من أمور الدولة ، وأمر أن يكتب عبد الرحيم بولاية العهد وينقش لقبه هذا على السكة (العملة) والطراز (النسيج) .

وقد كان هذا التغيير في ولاية عهد الخلافة مخالفاً لمذهب الشيعة الاسماعيلية وهو مذهب الدولة ، وما سار عليه الخلفاء من آباء الحاكم واجدادهم من توريث ابنائهم . ولا شك أن هذا الحادث قد أثار حفيظة سيده الملك ، لتعطشها إلى

استرداد بعض نفوذها السابق اذا تولى السلطة ابن الحاكم الذى اشرفت على تربيته ورعايته .

ولم يقتصر هذا الاحساس بالسخط والتريص على سيدة الملك وحدها ، بل كذلك كان كثير من رجالات الدولة ومنهم سيف الدولة بن دواس شيخ قبيلة كتامة ، وكانت هذه القبيلة عصب الدولة الفاطمية . وقد اقام هذا الامير خارج القاهرة محترسا من بطش الخليفة ، وعبثا حاول الحاكم اشراكه فى الاحتفالات الرسمية أو وظائف القصر .

ووسط هذا الجو المملوء بالغضب والتآمر ، خرج الحاكم فى احدى الليالى من سنة ٤١١ هـ كعادته الى جبل المقطم لرصد النجوم والكواكب فى مرصده الذى أنشأه لهذا الغرض ، ممتطيا حماره المسمى بالقمر . وكان من عادته اذا وصل الى سفح المقطم ان يرد الحراس الى المدينة ويكتفى ببعض الخدم من الركابية . ولم يعد الحاكم منذ هذه الليلة الى قصره ، مما اطلق العنان لكثير من الاشاعات عن اغتياله فى مؤامرة اشتركت فيها أخته سيدة الملك والامير سيف الدولة بن دواس زعيم كتامة .

ويؤيد فريق من المؤرخين اشتراك سيدة الملك فى قتل الحاكم بل ويجعلها البعض العقل المدبر لهذا الامر والمحرص عليه . وانها نظرت حولها فوجدت فى ابن دواس الشخص القادر على انجاز هذه الخطة فكشفت برغبتها وخوفته من الحاكم ومنتقه بانه سيكون مدبر الدولة للخليفة الصغير ابى الحسن على بن الحاكم . ويذكر ابو المحاسن قولها فى ختام مقابلتها لابن دواس « فاذا تم لنا ذلك (قتل الحاكم) أقمنا ولده موضعه وبذلنا الاموال ، وكنت أنت صاحب جيشه ومدبره ، وشيخ الدولة والقائم بأمره . ولنا امرأة من وراء حجاب ، وليس غرضى الا السلامة منه وأنى اعيش بينكم آمنة من الفضيحة » .

أما الفريق الاخر من المؤرخين ومنهم المقرئى نفسه فينفى اشتراك سيدة الملك فى مؤامرة قتل الحاكم بأمر الله وان كان يؤيد أنه قتل ، لا كما زعم بعض غلاة الشيعة من أن الحاكم اختفى ليعود ثانية الى الظهور فى أواخر الزمان ويظهر العالم مما به من الفساد . وقد ساعد على ظهور هذه المزاعم والاباطيل أن جثة الحاكم لم تظهر بعد مقتله . ويذكر بعض المؤرخين من هذا الفريق الثانى ان سيف الدولة بن دواس هو صاحب المؤامرة ومنفذ قتل الحاكم دون الاشارة الى أسم سيدة الملك .

ومهما يكن من امر فالثابت ان سيف الدولة بن دواس استدعى بعد ايام الى القصر ، وكان مستأمنا ومغتبطا لهذه الدعوة ، ثم أخذ على غرة وقتل بامر من سيدة الملك انتقاما لقتل أخيها كما أعلنت اذ ذاك .

ودبرت ست الملك الامر لمبايعة ابن الحاكم ولقبته بالظاهر لاعزاز دين الله،
وكان عمره دون السابعة عشرة .

وهكذا تحققت رغبة سيدة الملك في ممارسة السلطة والحكم في عصر ابن
اخيها الظاهر ، واستمر الامر كذلك لمدة اربع سنوات حتى وفاتها سنة
٤١٤هـ . وقد اعملت ست الملك الحيلة على عبد الرحيم بن الياس الذى كان
مقيما بدمشق وقت مقتل الحاكم ، فاستدعته ثم اعتقلته فى حراسة من تثق بهم
من خواصها وبقي على هذه الحال حتى قبل وفاتها بمدة وجيزة حين ارسلت اليه
خادما قتله ، وفى رواية أخرى أنه انتحر .

ولقد قامت سيدة الملك بتدبير أحوال الدولة وسياستها فى هذه السنوات
الأربعة (من ٤١١ - ٤١٤هـ) وظهرت مهارة كبيرة فى ادارة دفة الامور .
فالغى الخليفة الظاهر بوحي منها أحكام التحريم الشديدة التى كان قد فرضها
أبوه ، وسادت سياسة التسامح الدينى التى سار عليها المعز والعزیز والحاكم
فى أوائل عصره ، وبعد الحكم عن سياسة العنف التى اصطبغ بها شطر كبير من
عصر الحاكم بأمر الله . وقد انجزت سيدة الملك فى هذه السنوات الأربعة كثيرا
من الإصلاحات الداخلية ، واعادت النظر فى الاقطاعات والمنح التى كان الحاكم
قد أسرف فى منحها واصلحت البلاد واحوالها المالية فعمرت خزائن الدولة .
وكذلك أمرت بمطاردة الملحدين ومتطرفى الشيعة ، ممن اذاعوا الخرافات عن
الوهمية الحاكم بأمر الله وبذا استتب الامور فى الداخل . كما عنيت سيدة الملك
بأمر السياسة الخارجية فبعثت نيقفور بطريق بيت المقدس سفيراً الى باسيل
الثانى قيصر القسطنطينية لعقد أواصر الصداقة بين الدولتين . وكذلك نجحت
فى التغلب على الأمير عزيز الدولة فاتك الوحيدى والى حلب الذى بدأ يعد
للعصيان والاستقلال عن الخلافة فى مصر . فأرسلت ست الملك الى غلامه بدر
وأغرته بالتخلص من الأمير الثائر وتم لها ما أرادت فأحسننت الى بدر
وخلعت عليه واقرته مكان سيده .

وظلت هذه السيدة القديرة تقوم بأعباء الحكم نيابة عن ابن أخيها الخليفة
الشاب حتى وافاها أجلها فى أواخر سنة ٤١٤ هـ ولها من العمر خمس
وخمسون سنة .

هذا وقد شغلت امور السياسة والحكم سيدة الملك عن ان تترك لنا منشآت
تحمل أسمها كما فعلت غيرها من ملكات واميرات هذه الدولة ممن لم تشغلهن
أمر الحكم والسياسة .

وقد حدثنا المقرئى عن « قاعة ست الملك » التى كانت من مباني القصر
الفاطمى الغربى ، وانها عرفت بدار الأمير فخر الدين جهاركس ثم بدار موسك

نسبة لاميرين من أمراء الدولة الايوبية ، ثم عرفت باسم الدار القطبية نسبة الى قطب الدين احمد بن الملك العادل ابي بكر بن ايوب . وقد ظلت هذه الدارين ذريته حتى شرع السلطان المنصور قلاوون فى اقامة مارستانه (مستشفاه) بهذا الموضع ، فاخذها من شاغليها وعوضهم عنها قصر الزمرد بباب العيد سنة ٦٨٢هـ . وولى الامير علم الدين سنجر الشجاعى امر عمارته (المارستان) فابقى القاعة على حالها ، وعملها مارستانا ، وهى ذات أيوانات اربعة بكل ايوان شانروان (سلسبيل) وبدور قاعتها فسقية يسيل اليها من الشانروانات الماء وافرد لكل طائفة من المرضى موقعا فجعل اووين المارستان الأربعة للمرضى بالحميات ونحوها . . . (الخطط ج ٢ ص ٤٠٦) (شكل ٢٦) . وكذلك يفكر المقرئ ان سيدة الملك تركت عند وفاتها يدارها هذه ثمانية آلاف جارية ونخائر جليلة .

ويضم المتحف الاسلامى بالقاهرة مجموعة وزرات من الخشب بشكل اشرطة، عثر عليها فى مارستان قلاوون وتزينها رسوم محفورة وملونة آدمية وحيوانية ، ومناظر للصيد والطرب والشراب وغيرها . وقد وجدت هذه الاشرطة الخشبية مستعملة فى وضع مقلوب بحيث تواجه الزخارف المحفورة سطح الحائط . والرجح ان هذه المجموعة من بقايا قاعة ست الملك التى حولت لتكون مارستانا ، او من بقايا اخشاب اقسام اخرى من القصر الفاطمى الغربى الذى تهدم فى هذا العصر (شكل ٤٠) .



شكل ٤٠ - أحد الألواح الخشبية المحفورة من صناعة القاهرة
حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١ م
(متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وكذلك يضم متحف الفن الاسلامى بالقاهرة جانبا من صحن من الخزف من البريق المعدنى (رقم سجل ١٧ - ٢٢٧٦٥ ، ٤ - ٢٢٨١٢) يزينه بقية رسم سيدة تلبس تاجا كبيرا وبجانب الرسم عبارة « عمل مسلم للسيدة المولات » ولعل هذه السيدة المقصودة هى سيدة الملك . وربما اكتفى خزانة « مسلم بن الدهان »

يذكر هذا اللقب دون ذكر الاسم كاملاً تعظيماً لسيدة الملك ، أو أن باقى الاسم قد فقد فيما ضاع من اجزاء الطبق . والثابت ان الخزاف مسلم قد عمل فى عصر الخليفة الحاكم بأمر الله كما ذكرنا فى مقال سابق .

من هذا العرض السريع الموجز يتضح لنا دور سيدة الملك كأهم شخصية نسائية فى العصر الفاطمى ، وتعتبر ايضاً من ابرز شخصيات النساء فى تاريخ القاهرة كله .

شجرة الدر

الدكتور عبد الرحمن فهمي

ليست شجرة الدر مجرد شخصية عادية فى تاريخ القاهرة ، ولكنها سيدة عظيمة تولت السلطة وافقتحت بهذه الولاية دولة المماليك البحرية . وكانت شجرة الدر فى أصلها من جوارى الصالح نجم الدين أيوب قريبا اليه وصارت أم ولده خليل . وقد قاست شجرة الدر مع سيدها الصالح نجم الدين حينما حبسه الملك الناصر صاحب حلب بقلعة الكرك بفلسطين سنة ٦٢٧ هـ (١٢٢٩) ثم قدمت معه الى القاهرة حين تسلطن وعاش ابنها خليل بعد ذلك وتوفى صغيرا .

ويرى كثير من المؤرخين أن الملك الصالح كان يرجع اليها فى تدبير شئون الدولة لانها اتصفت بالعقل والحزم فضلا عن أنها كانت تجيد القراءة والكتابة .

وقد لعبت شجرة الدر دورا هاما فى تاريخ القاهرة فحينما توفى زوجها وسيدها الملك الصالح فى شعبان سنة ٦٤٧ هـ (نوفمبر ١٢٤٩ م) — أثناء اشتباكه مع الفرنسيين وعلى رأسهم لويس التاسع فى المنصورة — اذائها أخفت خبر موته وظلت تصدر المراسيم موقعة منها مقلدة خط سيدها وأشاعت بين الجند أن حالته لا تسمح لاحد بمقابلته ، وفى الوقت نفسه استطاعت أن تستحلف الامراء والقواد لابنه تورنشاه الذى كان غائبا عن القاهرة وأرسلت فى طلبه كذلك ، وحملت جثة زوجها الصالح سرا فى مركب نيلية أوصلتها الى الروضة حيث أودعتها فى احدى قاعات قلعتها . وظل هناك الى أن نقل حيث دفن فى تربته بالنحاسين بالقاهرة ويظهر أن الفرنسيين علموا بنبأ وفاة السلطان فتقدموا حتى المنصورة فصددهم الجنود المصريون وعلى رأسهم شجرة الدر ، وفى الوقت نفسه قدم تورنشاه فانضم الى الجيش حتى كتب له النصر على الفرنسيين وأسر لويس التاسع مع بعض قواده فى دار ابن لقمان بالمنصورة لصق الجدار الشرقى لمسجد الشيخ موافى ولا زالت هذه الدار باقية تحكى قصة جهاد مصر ضد الحروب الصليبية الاستعمارية وقد أقامت الدولة فى هذه الدار متحفا تخليدا لذكرى أمجاد مصر الحربية .

ورغم حسن تدبير شجرة الدر وحفاظها على ملك الايوبيين الا أن تورنشاه لم يبرح لها هذا التدبير بل أخذ يهددها ويطلبها بمال أبيه الصالح وأساء معاملته رجال الدولة فاتفقوا على قتله وطارده الى أن مات جريحا غريقا .

وبعد ذلك اجتمع الامراء المماليك واتفقوا على تولية شجرة الدر سلطنة عليهم فى شهر صفر سنة ٦٤٨ هـ وصارت تصدر المراسيم من القلعة وعليها علامتها السلطانية (والددة خليل) وخطب لها على منابر مصر والقاهرة ونقش اسمها على النقود « المستعصمية الصالحية ملكة المسلمين والددة الملك المنصور خليل أمير المؤمنين » . ودعا لها الخطباء على منابر القاهرة وبثية اقاليم مصر « اللهم أدم سلطان الستر الرفيع والحجاب المنيع ملكة المسلمين والددة خليل ، أو « احفظ اللهم الجهة الصالحية ملكة المسلمين عصمة الدنيا والدين أم خليل المستعصمية صاحبة الملك الصالح » .

وقد أغدقت شجرة الدر الاموال على المماليك البحرية لارضائهم بشقى الوسائل كما اكتسبت رضاء الشعب ولكنها كانت أول امرأة تتولى ملك مصر - الامر الذى لم يوافق عليه الخليفة المستنصر بالله أبو جعفر وهو ببغداد . ولم يكن بد من أن تخلع شجرة الدر نفسها فأشار القضاء عليها بأن تتوج أحد أمراء المماليك وهو المعز أيك على أن يتولى هو السلطة وقدمت ذلك فى يوم السبت ٢٩ ربيع الاخر سنة ٦٤٨ هـ (١٢٥٠ م) فعادت شجرة الدر الى حياة القصور السلطانية . ولما فكر المعز أيك سنة ٦٥٤ هـ (١٢٥٦ م) فى الزواج من أخرى أخذتها الغيرة فدبرت قتله سنة ٦٥٥ هـ (١٢٥٧ م) ولكن ابنه قبض عليها وسلمها الى أمه فأمرت جواربها بقتلها فى ١٦ ربيع الاخر سنة ٦٥٥ هـ فوجدت جثتها ملقاة تحت القلعة فحملت الى تربتها ودفنت بها وكانت كثيرة البر والصدقات .

ونحن حين نتكلم عن شجرة الدر لا يعنينا فقط برها أو يعنينا أنها أول امرأة تولت السلطنة فى القاهرة ، أو أنها مملوكة نجحت فى اقامة دولة المماليك ، وكلها جوانب مشرفة فى شخصية شجرة الدر وانما يعنينا أيضا أن نتكلم عن رعايتها للعمارة والفنون فى القاهرة الايوبيين ، ويكفى هنا فى ميدان الفنون ان نشير الى طراز نقودها الفريد ولقد وصننا من عملة شجرة الدر دينار ذهبى محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن ودينار آخر فى احدى المجموعات الخاصة برؤما ، وفلس واحد فى احدى المجموعات الخاصة بالقاهرة بالاضافة الى مجموعة من الدراهم الفضة موزعة بين المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة ، وتتميز هذه النقود بأن الدنانير ذات شكل كامل الاستدارة وبأن الفلوس والدراهم ذات أشكال بيضاوية وكلها تزينها الكتابات النسخية الايوبية الطراز وتتضمن هذه الكتابات ألقاب شجرة الدر دون تسجيل اسمها صراحة ، الامر الذى يعبر عن شعور الاستحياء عند المرأة القاهرية من عدم كشف اسمها مكتفية بالانتساب الى زوجها وولدها (شكل ١٣٠) .

أما فى ميدان العمارة القاهرية فقد أنشأت شجرة الدر ضريحين لا زالا باقيين

بالقاهرة حتى اليوم أحدهما للصالح نجم الدين زوجها بالنحاسين وهو ملاصق
للأيوان الغربى للمدرسة الصالحية وآخر لها بشارع الخليفة تجاه مشهد السيدة
رقية .

ويطلق على ضريح الصالح نجم الدين اسم « القبة الصالحية » نقلت إليها
شجرة الدر جثة سيدها وزوجها الصالح فى ٢٧ رجب سنة ٦٤٨ هـ (سبتمبر
سنة ١٢٥٣ م) ويشير بعض المؤرخين الى أنها أقامت الى جوار القبر متحفا
يضم (سناجق) رايات السلطان وبقجته وقوسه (المقريزى خطط ج ٢ ص
٣٧٤) ورتبت عند القبر قراء لكتاب الله .

وتتكون واجهة القبة الصالحية من واجهة خارجة عن سميت المدرسة
وبالواجهة ثلاثة شبابيك أكبرها الاوسط وكلها مغطاة بعقود مدببة تتوسطها
صرة ويعلو العقد المدبب افريز مزخرف محمول على كوابيل صغيرة وفوق ذلك
شرفة مسننة تعتبر اقدم شرفة مسننة فى العمارة الاسلامية بالقاهرة وعتب الباب
الرئيسى للقبة مزرر بالرخام على هيئة شرفات وعلى هذا الباب لوح من
الرخام يحمل أربعة أسطر بالخط النسخى الايوبى الجميل نصها :

١ - بسم الله الرحمن الرحيم ، والذين جاهدوا فينا لنهدينهم سبلنا وان الله
لمع الحسنين هذه التربة المباركة بها ضريح مولانا السلطان الملك الصالح .

٢ - السيد العالم العادل المجاهد المرباط المثارغ نجم الدنيا والدين سلطان
الاسلام والمسلمين سيد ملوك المجاهدين وارث الملك عن آبائه الاكرمين أبى
الفتح .

٣ - أيوب بن السلطان الملك الكامل ناصر الدين أبى المعالى محمد بن أبى بكر
بن أيوب توفى الى رحمة الله تعالى وهو بمنزلة المنصورة تجاه الفرنج
المخنولين مصافحا للصفاح بنحرة مواجها للكفاح .

٤ - بوجهه وصدره ، أملا ثواب الله بمرابطته واجتهاده عاملا بقوله تعالى :
وجاهدوا فى الله حق جهاده . أوفده الله الجنة العالية وأورده أنهارها
الجارية وذلك فى ليلة النصف من شعبان سنة سبع وأربعين وستمئة .

ويتوسط القبة تابوت خشبى فوق مكان الدفن وكتب فى اطار هذا التابوت
آيات من القرآن الكريم بالخط النسخى الايوبى يتخللها فرع زخرفى جميل
وتشير الكتابة الى وفاة الصالح نجم الدين بالمنصورة فى منتصف شهر شعبان
سنة ٦٤٧ هـ وبالتابوت أيضا حشوات مزينة بالزخارف المحفورة
البارزة « شغل أويمه » .

وتبدو أهمية قبة الصالح نجم الدين التى أنشأتها شجرة الدر ، فى تطور المقرنصات فى زواياها وزيادة حطاتها (صفوفها) كما ترى بين زوايا المقرنصات شبابيك من الجص والزجاج ويحيط بمربع القبة أعلا الشبابيك أفريز خشبى كانت به كتابات تبقى منها بعضها تشير الى تاريخ سنة ٦٤٧ هـ . وقد غطيت فتحات شبابيك القبة الصالحية بستائر من النحاس مزينة بأشكال هندسية جميلة صبت أجزاءها ثم جمعت وهى أول نموذج للشبابيك المصرية قبل شبابيك المدرسة الطبرسية بالازهر . وبالقبة محراب كسيت واجهته بالرخام تعتبر أقدم كسوة رخامية باقية فى المحاريب الاثرية كما وأن طاقية المحراب تغطيها زخارف الفسيفساء المذهبة وهى كذلك أولى النماذج الباقية من الفسيفساء المذهبة تليها فسيفساء قبة شجرة الدر نفسها .

أما قبة شجرة الدر أو ضريحها فيتوفر فيها مميزات معمارية تعتبر الاولى من نوعها فهى قبة ذات قاعدة مربعة حليت بعض وجهاؤها بزخارف على هيئة شبابيك عقودها محارية وحولها صرر منها ما هو مستدير والبعض على هيئة معينات ، وزوايا البناء مشطوفة من أعلاها وينتهى الشطف بمقرنص ويشبه طراز هذه القاعدة طراز قاعدة قبة الامام الشافعى ٦٠٨ هـ (١٢١١ م) (شكل ٤١) . وقد حلى داخل قبة شجرة الدر بفتحات ذات عقد منكسر وزينت الاركان بمقرنصات من صفيين وتواشيج العقود من الجص المزخرف يحيط بها من الخارج أفريز جصى به آيات قرآنية . وعقد المحراب أيضا من الجص مثل الفتحات ولكن طاقية المحراب تزينها الفسيفساء المذهبة مثل محراب قبة الملك الصالح . ويحيط بأجناب القبة أفريز من الخشب مسجل عليه اسمها مع عبارات دعائية لها ولزوجها :

« بسم الله الرحمن الرحيم عز الستر الرفيع والحجاب المنيع عصمة الدنيا والدين والدة الملك المنصور خليل بن مولانا السلطان الملك الصالح نجم الدين أبى المظفر أيوب بن مولانا الملك الكامل ناصر الدين أبى المعالى محمد بن أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين قدس الله روحه ونور ضريحه » .

كما يوجد طراز آخر من الخشب المزين بفقوش بالحفر البارز الدقيق مكتوب فيه بالخط الكوفى آيات من سورة الفتح ويحيط هذا الطراز الخشبى بتجويف المحراب وبالجدران الاربعة .

ويعتبر هذا الطراز أو الافريز الخشبى من أندر التحف الخشبية القاهرية فى عصر الفواطم ، وتزينه الزخارف البارزة فوق أرضية نباتية من فروع متشابكة .



شكل ٤١ - قبة شجرة الدر - ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م

وقد استطاع بعض الاجانب من هواة الاثار سرقة جزء من هذا الطراز الخشبي وهو الذى كان على يمين المحراب ولما حاول تصديره الى الخارج باعتباره تحفة عادية قليلة القيمة فطن المتحف الاسلامى بالقاهرة الى اهميته فمنع تصديره .

ويحمل هذا الطراز أو الاقريز آيات من سورة الفتح نصها : « هو الذى أنزل السكينة فى قلوب المؤمنين ليزدادوا ايمانا مع ايمانهم » . ويعتبر هذا الاقريز من روائع التحف الفاطمية التى ترجع الى القرن الثانى عشر الميلادى والتى أعيد استعمالها فى ضريح شجرة الدر فى سنة ٦٤٧ هـ (١٢٤٩ م) .

ويرتبط تاريخ شجرة الدر بتاريخ ارسال « المحمل » فى موسم الحج من القاهرة الى مكة فهى أول من بدأت هذه الاحتفالات التى كان يطوف فيها جمل المحمل فى القاهرة وفوقه الهودج يحمل كسوة الكعبة . وقد كانت الكعبة حتى قبل الاسلام تكسى من نسيج القباطى من صناعة مصر وكان موسم المحمل فرصة لاتقان الصناع الفنيين لزخرفة الكسوة بالكتابات القرآنية والدعائية وقد ظلت هذه الرعاية للكسوة والمحمل منذ شجرة الدر الى العصر الحديث .

خوند بركة

محمد مصطفى نجيب

فى سنة ٧٧٠ هـ خرجت « خوند بركة » ، أى السيدة الجليلة بركة أم السلطان شعبان الى الحج .

وقد اصطحبت « خوند بركة » معها فى تلك الحجة مائة مملوك من المماليك السلطانية أرباب الوظائف ، وعلى محفتها العصائب السلطانية ، والكثوبسات تدق معها ، وسار فى خدمتها من الامراء المقدمين : بشتاك العمرى رأس نوبة ، وبهادر الجمالى . ومن جملة ما كان معها قافلة من الجمال محملة محائر — صحن فخارية مفلطحة — مزروع فيها البقول والخضروات (المقريزى : الخطط ج ٢ ص ٤٠٠) .

ولما عادت من الاراضى الحجازية فى سنة ٧٧١ هـ خرج السلطان شعبان بعساكره الى لقائها وكان ذلك فى ١٦ من شهر محرم الحرام .

ولفظ خوند فارسى الاصل ، عرفته كذلك اللغة التركية ، وأصله « خداوند » ، الفارسية « خوند » ، وقد يرد معربا فتلحق به أداة التعريف « ال » ، أو تضاف اليه « تاء » التانيث فى حالة استعماله لمؤنث ، وقد استعمل هذا اللقب كثيرا فى عصر المماليك ، وورد فى بعض النقوش التى وصلت لنا من ذلك العصر (حسن الباشا : الالقاب ص ٢٨٠) .

وقد تحدث الناس بتلك الحجة عدة سنين حتى سميت السنة التى خرجت فيها خوند بركة للحجاز بسنة أم السلطان ، وينكر المقريزى فى خططه (المقريزى الخطط ج ٢ ص ٣٩٩) ان الست الجليلة خوند بركة أم الملك الاشرف شعبان بن حسين حجت فى سنة سبعين وسبعمائة بتجمل كثير وبرج زائد .

ويستطرد فى كلامه عن أم السلطان فيقول : فلما أقيم ابنها فى مملكة مصر عظم شأنها ، وتزوجت بالامير الكبير الجاى اليوسفى ، وبها طال واستطال ، وقد حدث ما عكر صفو العلاقات بينه وبين السلطان شعبان وذلك بعد وفاتها ، من أجل ميراثه وجرت بسبب ذلك فتن ووقائع انتهت بموت الجاى اليوسفى ، وخلفه فى منصب الاتابكية منجك اليوسفى .

وقد توفيت تلك السيدة في ٢٨ ذى القعدة سنة ٧٧٤ هـ في أوائل الكهولة وكانت خيرة عفيفة ، لها بر كثير ومعروف • وكان لها اعتقاد في أهل الخير ، ومحبة في الصالحين ، وأسف ابنها السلطان على فقدها ووجد وجدا كبيرا لكثرة حبه لها •

واتفق أنها لما ماتت أنشد الأديب شهاب الدين أحمد بن يحيى السعدى قصيدة من ضمن أبياتها :

في ثامن العشرين من ذى قعدة
كانت صبيحة مسوت أم الأشرف
قاله يرحمها ويعظم أجره
يكون في عاشور موت اليوسفى
فكان كما قال ، وتحقق ما جاء في البيتين وغرق الجاى اليوسفى ، كما تقدم ذكره في يوم عاشوراء •
وقد دفنت أم السلطان بالقبة البحرية الملحق بمدرستها التى أمرت بإنشائها في سنة ٧٧٠ هـ •

المدرسة في نظر المؤرخين :

وقد ذكر المقرئى تلك المدرسة فى خطه فيقول ٠٠٠ هذه المدرسة خارج باب زويلة بالقرب من قلعة الجبل ، يعرف خطها الآن بالتبانة ، وموضعها كان قديما مقبرة لاهل القاهرة •

إنشأتها الست الجليلة الكبرى بركة ، أم السلطان الملك الأشرف شعبان بن حسين ، فى سنة احدى سبعين وسبعمئة ، وعملت بها درسا للشافعية ودرسا للحنيفة (المقرئى : الخط ص ٣٩٨ - ٣٩٩) وقيل للمذاهب الاربعة وحضورا فى كل يوم للصوفية ومكتبا للايتام وحوضا وسبيلا (ابن اياس ، بدائع الزهور ج ١ ص ٢٢٧) •

ويذكر على مبارك تلك المدرسة فى خطه فيقول :

كانت تعرف أولا بمدرسة أم السلطان أنشأتها الست بركة أم السلطان الأشرف شعبان بن حسين سنة احدى وسبعين وسبعمئة ، لها بابان أحدهما بالشارع - يقصد شارع التبانة - والاخر من العطفة التى عرفت أخيرا بحارة مظهر باشا (عطفة الكاشف حاليا) ، من عهد ما فتح بابا لداره بها ، وعلى أحدهما - يعنى احد بابى المدرسة - حوض ماء للسبيل (على مبارك : الخط ج ٢ ص ١٠٣ - ١٠٤) •

وهذه المدرسة تمتاز بالتناسب بين اجزائها والجمال فى زخارفها ، وحسن اختيار ألوان رخامها ، ولاعجب فى ذلك ، فان المعمار راعى كل ذلك خاصة وان الامرة بالانشاء سيدة ذات ذوق رفيع ، فكل ما تطلبه ، وتأمر به فانما يمليه عليها احساسها المرفه بالجمال والذوق السليم .

وتحمل النصوص الانشائية التى بتلك المدرسة القاب سلطان الوقت انذاك وهو ابنها الاشرف شعبان مما حدا بكثير من الاثريين الى القول بأن تلك المدرسة ليست لامة بل له هو ، خاصة أن كثيرا من المؤرخين ، يذكرون أنه قد دفن بالقبة القبلية بتلك المدرسة ، ولكنى أرى أن ذلك لا ينهض دليلا كافيا على أنها من عمل السلطان .

ومما يؤيد ذلك أن روايات المؤرخين تجمع بان امة هى المنشئة ، كما انها حينما انشأت القيسارية التى كانت بالدرب الاصفر بالجمالية كتبت عليها أيضا اسمه ، وان كل من ترجم له من المؤرخين لم يدخل تلك المنشآت ضمن اعماله ، بل ذكرت ضمن اعمال والدته وذلك خلال تراجمهم لها ومما يؤيدنا فيما نذهب اليه وجود وثيقة خاصة بخونة بركة مؤرخة فى ٢٥ ذو القعدة سنة ٧٧١ هـ محفوظة بدفتر خانة محكمة شبرا تحت رقم ٤٧ محفظة رقم ٧ مذكور بها المدرسة وما اقامته ام السلطان من عمائر ومنشآت اخرى وما اوقفته عليها من اوقاف .

التكوين المعماري للمدرسة :

وتتكون هذه المدرسة من صحن أوسط مكشوف تحيط به اربعة ايوانات متعامدة عليه واكبر هذه الايوانات ، ايوان القبلة والايوان المقابل له ، ويوجد بأيوان القبلة المحراب وهو آية من آيات فن زخرفة المحاريب فى ذلك العصر ، وهو مكسو بالرخام الملون ، كما اعتنى الفنان بعمودية اذ زخرف اضلاعها بزخارف نباتية جميلة ، كما زخرفت قواشيق الشباكين بذلك الايوان ، بزخارف نباتية قريبة من الطبيعة .

هذا ويحف بهذا الايوان مدفنان : القبلى صغير ، والبحرى كبير ، وبه محراب كسيت طقيقته بالرخام الملون ، وكل من المدفنين على شكل مربع يعلو كلا منها قبة بصلية مضلعة من الخارج منطقة انتقالهما ذات حنية ركنية كبيرة ، وهى من مميزات القباب الفاطمية فى نشأتها ونراها أيضا بمسجد آق سنقر بباب الوزير ٧٤٧ هـ فى القبة التى تعلو المحراب وقبة مدفن علاء الدين كجك الملحق بالجهة البحرية من المسجد ذاته .

اما واجهة تلك المدرسة ، وخاصة الرئيسية منها ، فقد أعتنى بها المعمار وجعل المدخل فى حجر عميق متوج بمقرنصات غاية فى الدقة ، ولقد اقام المعمار على جانبي ذلك المدخل سبيلا وحوضا للسقاية يعلوه كتاب .

ويحجب وجه السبيل حاجز من الخشب المجمع على هيئة تكوينات هندسية جميلة ، اما الكتاب فيطل على الواجهة بثلاثة بوائك تعتمد على عمودين من الخشب ، وهو على شكل مستطيل به خزانقان ، وهذا الكتاب من أعمال البر التي كانت كثيرا ما تلحق بالمدارس منذ اوائل العصر المملوكى وهو خاص لتعليم الاطفال القراءة والكتابة وتحفيظهم القرآن الكريم .

التحف المنقولة المتبقية من المدرسة :

ومن حسن الحظ انه قد وصلنا تحف من تلك المدرسة تبين لنا مدى اهتمام تلك السيدة بالفنون وتشجيعها اياها .

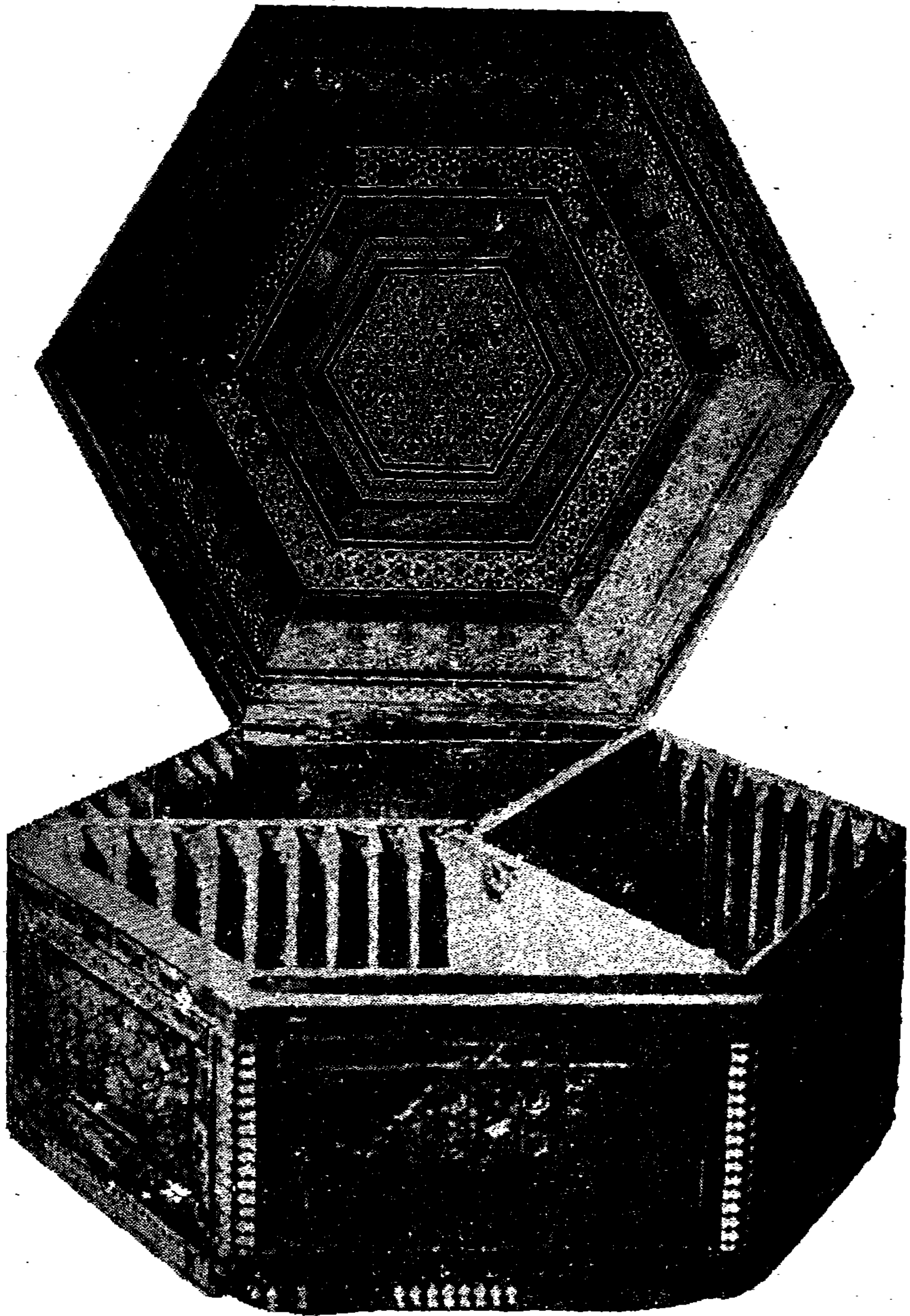
ومن هذه التحف كرسى خشبى محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم السجل ٤٤٩ :

وهو على شكل منشور ذى ستة اضلاع، ارتفاعه ١٥٠ سم وقطره ٥٤ سم مكسو بطبقة دقيقة من الفسيفساء من الابنوس والسن مجمعه على هيئة اشكال نجمية وسداسية اما المنطقة العلوية فيها بوائك ذات عقود مدببة تسير تبعا للنظام الابلق ترتكز على دعائم مخلق بها اعمدة وبكوشات العقود واسفل البوائك ترصيع بالفسيفساء ، وهذه المنطقة تشبه المنطقة الثالثة من اسفل ، كما يزين ذلك الكرسى برامق خشبية صغيرة تنم عن دقة الصناعة . ومثل هذه الكراسى استعملت فى المساجد لحمل الشماعد التي كانت توقد على جانبي المحراب للصلاة ليلا (زكى حسن : فنون الاسلام ص ٤٧٢) .

ومن هذه التحف ايضا صندوق مصحف محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة تحت رقم سجل ٤٥٢ (شكل ٤٢) .

وهو من الخشب على شكل سداسى مقسم من الداخل الى ثلاثة مناطق كل منطقة بها عشرة خانات تتسع كل خانة لجزء من القرآن الكريم ، وعلى هذا فالثلاث مناطق تضم ثلاثين جزءا وهى عدد اجزاء المصحف الكريم ، وعلى بدن هذا الصندوق من الخارج آثار تطعيم بالسن ، على هيئة زخارف هندسية داخل مناطق مستطيلة . والصندوق له غطاء به زخارف هندسية تنقسم الى مناطق سداسية متداخلة ، فى المنطقة الثانية منها صف من البوائك ذات عقود نصف دائرية داخلها زخارف هندسية ، ولهذا الغطاء مفصلات لتثبيتته مع الصندوق ، وهى من النحاس المكنت بالذهب والفضة .

هذا وقد وصلتنا من تلك المدرسة ايضا تحف زجاجية عبارة عن ثلاث مشكاوات وائاء زجاجى كروى الشكل وهذه التحف محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة .



شكل ٤٢ - صندوق مصحف من الخشب المزخرف بالسنن والابنوس
حوالي القرن الثامن الهجري / ١٤ م

وهذه التحف الزجاجية السابقة مصنوعة من زجاج أبيض مائل الى الخضرة به كثير من الفقاعات الهوائية ، والشئ الذى يلفت النظر فى هذه التحف هو قلة زخارفها واستعمال لونين فقط فى تزيينها ، بعكس ما نراه فى غيرها من المشكاوات المملوكية الاخرى المكتظة بالزخارف والملونة بهيئتها ذات ألوان :باهية .

والجدير بالذكر ان هذه التحف مكتوب على ابدانها ما نصه :

— المقام الشريف الأعظم لولوى السلطانى الملكى الاشرافى ناصر الدنيا والدين شعبان . ورغم هذا يذكر ان هذه التحف جلبت للمتحف من مدرسة ام السلطان شعبان (بالتبانه) رغم ما هو واضح من القاب السلطان هى المذكورة فقط ، ولم يسبق القابيه العبارة المعهودة (امر بانشاء . . لوالدته) او (امر بعمل . . لوالدته) التى كثيرا ماوردت فى النصوص الانشائية التى وجدت بمدرسة أمة خوند بركة (بالتبانه) او كما ذكر فى سرلوح (هى الصفحة الاولى من المخطوط) مصحف محفوظ بدار الكتب المصرية ورد به مايفيد وقفه من قبل السلطان شعبان فى سنة ٧٦٩ هـ على مدرسة أمة التى بخط التبانه (شكل ٦٦) .

وعلى هذا فاننا نرجح ان مثل هذه المشكاوات كانت اصلا بمدرسة السلطان شعبان التى انشأها برأس الصوه ٧٧٧ : ٧٧٨ هـ — ١٣٧٥ : ١٣٧٧ م ثم نقلت هذه التحف الى مدرسة أمة خوند بركة (بالتبانه) وذلك عندما هدم السلطان الناصر فرج بن برقوق مدرسة السلطان شعبان التى نحن بصدددها فى سنة ٨١٤ هـ — ١٤١١ م .

ومع هذا فان ما تركته لنا السيدة الجليلة خوند بركة ام السلطان شعبان من مخلفات فنية لخير شاهد على ما اولته المرأة فى العصر المملوكى من عناية بالفن وأصحابه وأن ما ذكره المؤرخون خلال ترجمتها لدليل قوى على ذلك .

الباب الثاني

فنون القاهرة

مقدمة

فن القاهرة بين الفنون الاسلامية

الدكتور حسن الباشا

نشأ فن القاهرة كفرع من الفنون الاسلامية ومن ثم فقد سبق ظهوره مراحل من التطور قطعتها الفنون الاسلامية منذ نشأتها .

وقد ظهر الفن الاسلامى على مسرح التاريخ مع ظهور الاسلام فى سنة ٦١٠ م ثم أخذ يتكون على يد الشعوب والدول الاسلامية بعامة والامة العربية بخاصة :

ويعتبر الفن الاسلامى من اوسع فنون العالم انتشارا ، وأطولها زمنا ونحن لا نعرف شيئا كثيرا عن الحالة الفنية فى مكة والمدينة عند ظهور الاسلام، وإن كان ما وصلنا من التراث الادبى يدل على أن العرب فى ذلك الوقت كانوا قد وصلوا مستوى رفيعا جدا من الذوق والاحساس الفنى بصفة عامة بحيث تسنى لهم أن يتذوقوا بلاغة القرآن الكريم ، وأن يقرأوا بأعجازه .

ومن المعروف أن العرب قبل الاسلام كانوا يعبدون الأصنام : أى أنهم ولائك قد وجد بينهم من اشتغل بصناعة التماثيل الدينية التى كان يتعبد لها العرب فى الجاهلية . ولقد أشارت الاحاديث النبوية الشريفة الى طبقة المصورين الذين كانوا يصنعون الاصنام ونهتهم عن هذا العمل وحذرتهم من مزاوله صناعة الاصنام من تماثيل وصور .

من ذلك ما أورده البخارى فى باب التصاوير من كتاب اللباس فى صحيحة عن مسلم أنه قال : « كنا مع مسروق فى دار يسار بن نمر فرأى فى صفته تماثيل ، فقال : سمعت عبد الله قال : سمعت النبى صلى الله عليه وسلم يقول : « ان اشد الناس عذابا عند الله يوم القيامة المصورون » .

وروى فى باب « بيع التصاوير التى ليس فيها روح وما يكره من ذلك » من كتاب البيوع عن سعيد بن أبى الحسن أنه قال : « كنت عند ابن عباس - رضى الله عنهما - اذ أتاه رجل فقال : يا أبا عباس انى انسان انما معيشتى من صنعة يدي وأنى أصنع هذه التصاوير ، فقال ابن عباس : لا أحدثك الا ما سمعت

رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول ، من صور صورة فان الله معذبه حتى
ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها ابدا ٠٠ قريبا الرجل ربوة شديدة واصفر
وجهه فقال : ويحك ان ابيت الا أن تصنع فعليك بهذا الشجر : كل شيء ليس فيه
روح »

ويتضح من هذه الاحاديث النبوية الشريفة المتعلقة بالمصورين وبالأصنام ان
العرب كانت لهم خبرة بالفن التشكيلي بصرف النظر عن الاهداف التي كانوا
يرمون اليها .

ومن جهة أخرى لا شك وان العرب كانوا يعرفون انواع الفنون
التطبيقية : اذ ليس من المتصور أنهم كانوا يستوردون كل ما يحتاجون اليه من
الخارج ، كما أنه ليس من المعقول أنهم كانوا يستدعون الصناع الاجانب
من نجارين وحدادين ونساجين وغيرهم لصناعة ما يلزمهم (شكل ٣٥)
والاحاديث النبوية الشريفة تشير الى اتخاذ العرب لبعض التحف الفنية مثل
المنسوجات المزوقة بالصور : أورد البخارى مثلا في باب « من كره العقود
على الصور » من كتاب اللباس في صحيحه عن عائشة رضى الله عنها أنها
اشتريت نمرقة فيها تصاوير ، فقام النبي صلى الله عليه وسلم بالباب فلم
يدخل ، قلت : أتوب الى الله مما أنذبت ، قال : ما هذه النمرقة ؟ قلت
لتجلس عليها وتتوسدها . . قال : ان أصحاب هذه الصور يعذبون يوم
القيامة ، يقال لهم احيوا ما خلقتم ، وان الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصور .

وأورد البخارى كذلك في باب « ما وطئ من التصاوير » من كتاب اللباس ان
عائشة رضى الله عنها قالت : « قدم رسول الله صلى الله عليه وسلم من سفر
وقد سترت سهوة (رفا أو طاقا) لى بقرام (ستر) فيه تماثيل فلما رآه رسول
الله صلى الله عليه وسلم تلون وجهه ، وقال : يا عائشة اشد الناس عذابا عند
الله يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله . قالت : فقطعناه فجعلنا منه وسادة
أو وسادتين » .

وجاء أن رسول الله صلى الله عليه وسلم خرج ذات يوم وعليه مرط (أى
كساء من الصوف أو آخر كان يؤزر به) مرحل أو مرجل (أى عليه صور
الرجال أو الرجال) من شعر أسود ، كما جاء في حديث السيدة عائشة
« وذكرت الانصار فقامت كل واحدة الى مرطها المرحل أو المرجل » كما
ورد ذكر الخاتم الحديد في احاديث نبوية كريمة . .

وبالإضافة الى الفنون التشكيلية والفنون التطبيقية كان للعرب قبل
الاسلام فن معمارى وذلك على عكس ما يزعمه البعض . . ولقد ازدهر

فرع من هذا الفن المعماري حتى انتشر خارج شبه الجزيرة العربية ونغنى بذلك عمارة الحصون . ذلك انه في اوائل العصر الميلادي ازدهر في جنوب شبه جزيرة العرب نوع من الحصون صممت بحيث تلائم الجيوش العربية التي كانت تتألف أساسا من الفرسان . وكانت هذه الحصون تمتاز بمنازلها . وكانت تشيد بالضخور الضخمة التي كان يشد بعضها الى بعض بواسطة المعدن المنصهر ، وكانت ذات تخطيط مربع ، وزوايا قائمة . وكانت أركانها الأربعة تحميها أبراج أربعة ملبساء ، وكانت مداخلها تقع في الجوانب بين أبراج صغيرة .

وقد اقيمت هذه الحصون في الصحراء لتأوى اليها القبائل أثناء الحروب بابلها وماشييتها . . ومنذ القرن الرابع الميلادي أخذت هذه الحصون تنتشر في مختلف أنحاء شبه الجزيرة العربية، ثم أخذت تنتشر خارج بلاد العرب حتى وصلت بيزنطة ، ومن الواضح جدا ان القصور التي بناها الامويون فيما بعد في صحراء الشام قد شيدت على نمط هذه الحصون .

نخرج من ذلك كله بأن العرب كانت لهم تقاليد فنية عند ظهور الاسلام ولذلك لم يكونوا عالة على الحضارات الأخرى في المجال الفني . . والحق ان تفوقهم السياسي والحربي والخلقى في ذلك الوقت قد ساعد على سيادة الطابع العربي الاسلامي .

والحق انه ما ان دخل العرب المسلمون الاقاليم التي كانت خاضعة للفرس الساسانيين وللرومان البيزنطيين ، والتي شملت ما بين المحيط الاطلسي غربا وحدود الهند شرقا حتى سارع أهلها الى الانضواء تحت راية النظام الجديد والعمل في ظله .

وكان العرب المسلمون على قسط وافر من سعة الافق السياسي والحضاري بحيث حافظوا على التقاليد الفنية والصناعية النافعة في البلاد التي فتحوها ، بل وعملوا على تقدمها وتطورها في الطريق السليم .

واستطاعت الدولة الاسلامية الجديدة بفضل الروح الاسلامي الجديد والخبرات الفنية والصناعية المتنوعة التي يتمتع بها شعوبها من عرب وفرس وروم وقبط وغير ذلك أن تبتكر فنا جديدا يمتاز بامتزاج التقاليد الصناعية المختلفة وسيادة الطابع العربي الاسلامي .

ولقد ضاع الانتاج الفني الاسلامي الذي تم في عهد النبي صلى الله عليه وسلم وعهد الخلفاء الراشدين ولم يصلنا من ذلك العصر غير نماذج قليلة تتمثل في الحرم النبوي الشريف بالمدينة وفي جامع البصرة وجامع الكوفة وجامع

عمرو ، ولو أن جميع هذه الآثار قد جرى عليها كثير من التعيير والتعديل أفقدها معالمها الأصلية (شكل ٣ و ٩٩ - ١٠٢) .

غير أن المنتجات الفنية الإسلامية التي وُصلتنا من عهد الأمويين « سنة ٤١ هـ / ١٣٢ م - ٧٥٠ » تدل على أن الفن الإسلامي قد أخذ في هذا العصر طابعاً مميزاً .. وإن الإسلام قد أنتج فناً لا يقل قيمة وعظمة عن انتصاراته الحربية والسياسية .

ويتضح من الآثار والتحف الإسلامية التي وُصلتنا من هذا العصر أن الفن الإسلامي نشأ في كل إقليم من أقاليم الدولة الإسلامية على أساس الفنون السابقة بها مستمداً في الوقت نفسه من التقاليد الفنية في الأقاليم الأخرى الخاضعة للإسلام التي أتاح لها الحكم الواحد فرصة الامتزاج ، ومتمشياً أيضاً مع تعاليم الدين الجديد وروحه وشعائره .

واصطلح على تسمية هذا الفن الإسلامي باسم الطراز الأموي ويعتبر هذا الطراز أقدم الطرز الفنية الإسلامية .

واتخذ هذا الطراز طابعاً دولياً إذ انتشر في الأقاليم الإسلامية الكثيرة التي كانت خاضعة للخليفة الأموي . وساعد على انتشاره الصناعات ذوو الجنسيات المختلفة الذين كانوا كثيراً ما يسهمون في العمل معاً في إنتاج واحد .

وبعد أن استولى العباسيون على الخلافة في سنة ١٣٢ هـ (٧٥٠ م) نقلوا مركز حكمهم إلى بغداد التي تم تأسيسها سنة ٧٦٦ م بالقرب من حدود فارس وذلك ليكونوا على مقربة من الفرس الذين اعتمدوا عليهم في إقامة حكمهم .. وكان من نتيجة ذلك أن استفحل الأثر الأيراني في الإنتاج الفني الإسلامي مما أدى إلى ظهور طراز فني إسلامي جديد هو الطراز العباسي . ويمثل الإنتاج الفني الذي كشفت عنه الحفائر الأثرية التي أجريت في مدينة سامرا نضج هذا الطراز العباسي . ويرجع فن سامرا إلى ما بين سنة ١٢١ هـ (٨٣٦ م) وسنة ٢٧٦ هـ (٨٨٩ م) وهي الفترة التي كانت فيها سامرا مركزاً للخلافة العباسية .

ولقد اتخذ فن سامرا أيضاً طابعاً دولياً : إذ انتشر في سائر أنحاء العالم الإسلامي ، وذلك بحكم سيطرة الخلافة العباسية في بداية العصر العباسي على سائر الأقاليم الإسلامية (شكل ٣٩ و ١٠٣ - ١٠٤) .

ولكن لم تلبث الخلافة العباسية أن انتابها الضعف : فأخذت الولايات المختلفة تستقل عن الخلافة .. وأدى هذا الاستقلال السياسي إلى أن صار لكل دولة من هذه الدول طراز فني إسلامي مستقل وبذلك انقسم الفن الإسلامي إلى عدة

فنون اسلامية لكل منها مميزات خاصة وان كان يجمع بينها جميعا طابع واحد وروح واحد هو الروح الاسلامى العربى فمثلا بدخول الفاطميين مصر وتأسيسهم للقاهرة تكون فى هذه المدينة فن اسلامى ذو طابع متميز هو الفن الفاطمى واستمر طوال حكم الخلفاء الفاطميين « ٣٥٨ — ٥٦٧ هـ (٩٦٩ — ١١٧١ م) » (شكل ٦ — ٨ و ١١ و ١٩ و ٢٠ و ٢٢ و ٤٠ و ٤٥ و ٤٧ و ٤٨ و ٦٤ و ٧١ و ٧٥ و ٧٦ و ٨٤ و ٨٦ و ٨٧ و ٨٩ و ٩١ و ٩٦ و ١١٠ — ١١٤ و ١٢١ و ١٢٢ و ١٢٧ و ١٢٨ و ١٣٦ و ١٤٦) .

ثم تبعه الفن الايوبى فى عصر الايوبيين « ٥٦٧ — ٦٤٨ هـ / ١١٧١ — ١٢٥٠ م » (شكل ٣٤ و ٤١ و ٤٩ و ٥٠ و ٩٠ و ١٢٩ و ١٣٠ و ١٣٩)

ثم تبعه الفن المملوكى فى عصر السلاطين المماليك « ٦٤٨ — ٩٢٣ هـ / ١٢٥٠ — ١٥١٧ م » (شكل ١٢ و ٢١ و ٢٤ و ٣٢ و ٣٦ و ٤٢ — ٤٤ و ٥١ — ٥٨ و ٦٥ و ٦٦ و ٦٨ و ٦٩ و ٧٤ و ٧٧ — ٧٩ و ٨٠ و ٨٥ و ٩٢ — ٩٥ و ٩٧ و ٩٨ و ١٠١ و ١٠٤ و ١٠٩ و ١١٤ و ١١٦ — ١١٩ و ١٢٣ — ١٢٦ و ١٣١ و ١٣٢ و ١٣٨ و ١٤٠ و ١٤٣ — ١٤٥ و ١٤٧ و ١٥٠) .

ومن جهة اخرى وجد فى الاندلس فن اندلسى اصطلح على تسميته بالطراز الاموى الغربى نسبة الى الخلفاء الامويين الذين استقلوا بحكم الاندلس فى الغرب وقد استمر هذا الطراز الى القرن الخامس الهجرى « ١١ م » ثم قام فى أعقابها الطراز الاسباني المغربى فى القرن السادس الهجرى « ١٢ م » وبلغ أوج عظمتها فى غرناطة فى القرن الثامن الهجرى « ١٤ م » ولا يزال المغرب يحتفظ حتى العصر الحاضر بكثير من الاساليب الفنية المتصلة بهذا الطراز .

اما فى شرق العالم الاسلامى فقد حل محل طراز سامرا فن جديد كان ايضا له طابع الدولانية : هو الفن السلجوقى ، وذلك نسبة الى السلاجقة الذين قدموا من آسيا الوسطى ، وتمكنوا هم ومن خلفهم من الاتابكة ان يحكموا افغانستان وايران والعراق والشام وآسيا الصغرى الى ان قضى عليهم المغول فى القرن السابع الهجرى « ١٣ م » .

وقام فى ايران بعد الطراز السلجوقى طرز ايرانية . اولها الطراز المغولى الذى ازدهر اثناء حكم أسر الايلخانيين من المغول والاسر التيمورية من القرن السابع الهجرى الى القرن التاسع « ١٣ — ١٥ م » ثم الطراز الصفوى الذى ازدهر اثناء حكم الاسرة الصفوية حتى القرن الثانى عشر الهجرى « ١٨ م » . ووجد فى الهند طراز هندى اسلامى متأثر الى حد كبير بالفن الايرانى .

وفى آسيا الصغرى اعقب الطراز السلجوقى طراز فنى آخر قام فى عهد الاتراك العثمانيين . . وانتشر هذا الطراز التركى العثمانى فى الولايات

التي خضعت لحكم الاتراك العثمانيين في مصر والشام والعراق وشمال افريقيا وبعد استقلال هذه الاقاليم عن الاتراك العثمانيين اخذت تعمل على ابتكار فنون خاصة بها . واستقر الطراز العثماني في مصر بصفة خاصة فترة من الزمن (شكل ١٣ و ١٤ و ٥٩ - ٦٣) .

ولا تزال هذه الطرز الاسلامية المختلفة باقية في العالم الاسلامي رغم أنه منذ القرن الثاني عشر الهجري « ١٨ م » قد اخذت التأثيرات الاوروبية تتوغل بشكل خطير في هذه البلاد .

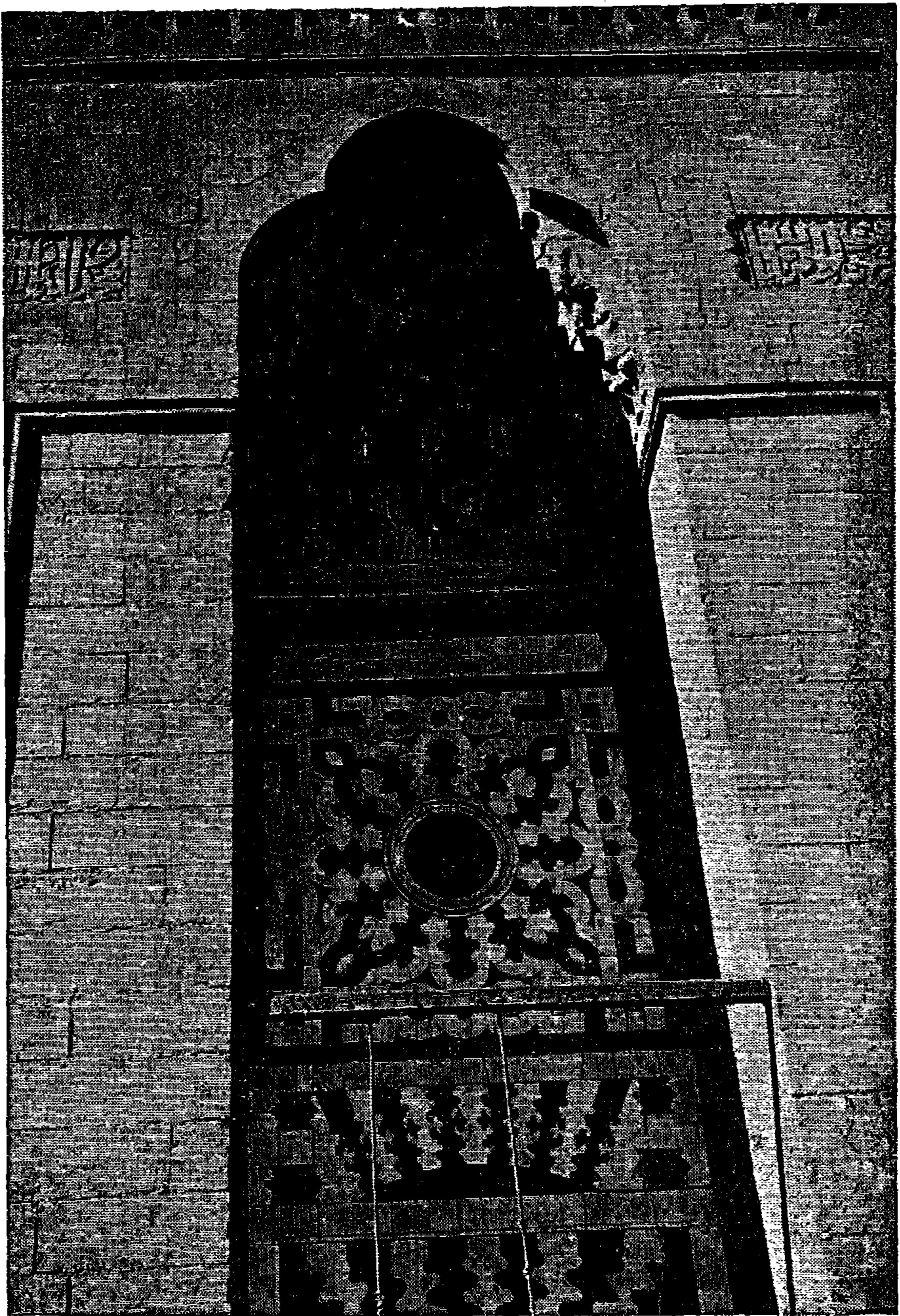
اما وقد استعرضنا باختصار نشأة الفن الاسلامي وانتشاره ومدى تطوره فانه يجدر بنا أن نلم بايجاز بطبيعة هذا الفن . . وأهم خصائصه وميادينه تفوقه ، والروح التي استوحاها في ظهوره وتطوره .

والحق ان الفن الاسلامي - رغم نسبته الى الاسلام - لم يكن فنا دينيا بمعنى انه لم يستخدم في الارشاد والتعليم الديني . . ولم يقم بأى دور في تجسيم العقيدة الدينية اذ أن ذلك محرم في الاسلام . . ولكن الفن الاسلامي فن وجد لخدمة حاجات المسلمين ومن يلتحق بهم والترفيه عنهم ، وتجميل حياتهم . واستوحى الفن الاسلامي في نشأته وتطوره روح الاسلام وتعاليمه فمن جهة يلاحظ ان الفن الاسلامي قد نشأ بدافع الرغبة في الاجادة والالتقان وهذه الرغبة مستمدة من الاسلام نفسه . ولقد قال النبي صلى الله عليه وسلم : « ان الله يحب اذا عمل أحدكم عملا أن يتقنه » .

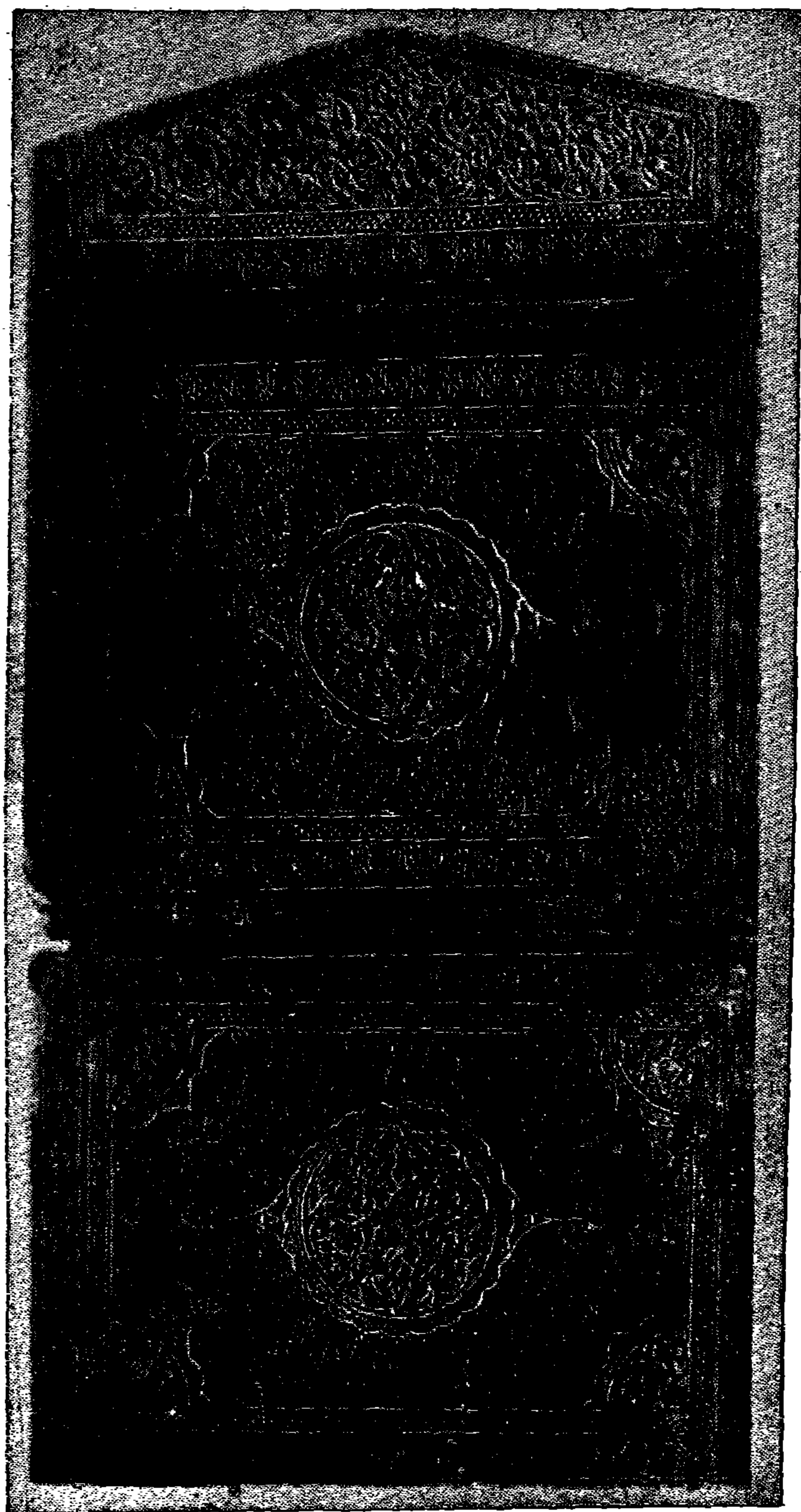
والحق أن هذا الدافع يفسر لنا الدرجة العظيمة من الالتقان التي بلغتها الفنون الاسلامية . ومن المعروف أن المبالغة في الالتقان والاجادة تؤدي بطبيعتها الى التنسيق والتزويق ، ومن ثم يتضح في الانتاج الفني الاسلامي طابع التنسيق والتزويق .

ومن جهة أخرى تأثر الفن الاسلامي بدافع آخر هو الرغبة في تجميل الحياة والاستمتاع بزینتها . . وهذه الرغبة ايضا مستوحاة من العقيدة الاسلامية . . قال الله تعالى : « يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد وكلوا واشربوا ولا تسرفوا انه لا يحب المسرفين . . قل من حرم زينة الله التي اخرج لعباده والطيبات من الرزق ؟ قل هي للذين آمنوا في الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة ، كذلك نفصل الآيات لقوم يعلمون » . كما نسب الله سبحانه وتعالى الى نفسه انه زين السماء بالكواكب « ولقد جعلنا في السماء بروجا وزيناها للناس نظر » .

وتفوق المسلمون في كثير من المجالات الفنية وربما كان أهم هذه المجالات فن العمارة . . ولقد زاول المهندسون في الاسلام بناء جميع انواع العمائر



شكل ٤٣ - مدرسة برقوق بالتحاسين - المدخل وبأعلاه مقرنصات من الحجر ٧٨٨ هـ / ١٢٨٦ م



شكل ٤٤ - جلد كتاب من صناعة القاهرة في عصر المماليك - القرن السابع - التاسع
الهجرى / ١٣ - ١٥ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

تقريبا ٠٠ فخلفوا لنا أنواعا كثيرة من العماائر الاسلامية : من مساجد ومدارس واضرحة وقبور وقلاع وقصور وأبواب مدن ومداخل اسواق واسوار وحمامات ووكالات وخانات وخانقاوات وأربطة ومطابخ وبيمارستانات ومسكن وغير ذلك من المؤسسات الدينية والعسكرية .. كما خططوا المدن .. وعبدوا الطرق وشقوا القنوات وشيدوا القناطر .. وقد وصلنا امثلة كثيرة من العماائر فى مختلف الاقطار الاسلامية ومنها مصر (شكل ٣-٥ و ٨ و ١١-١٤ و ٢٥ و ٢٦ - ٣٤ و ٣٦ و ٣٧ و ٤١ و ٤٣ و ٤٧ - ٦٣ و ٩٩ - ١١٩)

وتتميز العمارة الاسلامية بوحداث معمارية خاصة بها كالمآذن والقباب والمداخل والعقود والاعمدة والتيجان والمحاريب (شكل ١١ و ١٢ و ١٤ و ١٧ و ٣٠ - ٣٤ و ٣٦ و ٣٧ و ٤١ و ٤٣ و ٤٨ - ٥١ و ٥٤ - ٥٧ و ٩٩ - ١١٩) .

ومن أهم الوحدات المعمارية الاسلامية المقرنصات . وهى عبارة عن كسوة خطوط الاتصال بين الاسطح الافقية والرأسية والزوايا بأشكال زخرفية على هيئة صفوف من الحنيات أو المحاريب الصغيرة بعضها فوق بعض وقد تتدلى من أعلاها فى بعض الاحيان دلايات . وقد تصنع هذه المقرنصات من الحجر أو الجص أو الطوب أو الخشب أو الخزف وتعتبر المقرنصات من الوحدات المعمارية الاسلامية المميزة الاصلية (شكل ٤٣) .

وعلى عكس العمارة لم يصلنا من منتجات النحت والتصوير على الجدران غير امثلة قليلة . وربما يرجع ذلك من جهة الى ماشاع بين المسلمين فى العصور الوسطى عن تحريم الاسلام لتمثيل الكائنات الحية .. ومن جهة أخرى الى ان النحت والتصوير لم يستخدم فى الاسلام لتجسيم المعتقدات الدينية ، لاسيما وانه من الملاحظ ان ماوصلنا من الفنون الاخرى غير الاسلامية ينتسب معظمه الى الدين ، وربما كان ذلك هو السبب فى الحرص على المحافظة عليه .

ومع ذلك فقد خلف لنا الفنانون القاهريون صورا حائطية ومنحوتات حجرية وجصية ومعدنية تمتاز — رغم قلتها — بجمالها الفنى ومستواها الرفيع . (شكل ٢٢ و ٣٩ و ٧٣ و ٩١) .

وبالاضافة الى العمارة والفنون التشكيلية تميز الفن الاسلامى بالعناية بالفنون التطبيقية بحيث احتلت هذه الفنون مركزا أساسيا بين أفرعه المختلفة وقد اشتهر الفن الاسلامى فى القاهرة بأنواع خاصة من الفنون التطبيقية كفنون الكتاب من تجليد وتذهيب وخط وتصوير (شكل ٤٤ و ٦٦ و ٦٨ - ٧٠) وكالسجاد (شكل ١٤٠ - ١٤٢) والنسيج (شكل ٩٦ - ٩٨) والخزف (شكل ١٩ - ٢١ و ٧٥ - ٧٩ و ١٢٢) والزجاج (شكل ٨٠ - ٨٧)

و ١٤٤ - ١٤٦) والمعادن (شكل ٢٣ و ٢٤ و ٢٧ و ٩١ - ٩٥ و ١٢٣ - ١٣٢ و ١٣٦ - ١٣٩ و ١٤٧ - ١٥٠) وخرط الاخشاب (شكل ٣٩ و ٤٠ و ٤٢ و ٤٥ و ٨٨ - ٩٠ و ١٢١ و ١٤٣) وحفر العجاج (شكل ٤٢ و ١٤٣) .

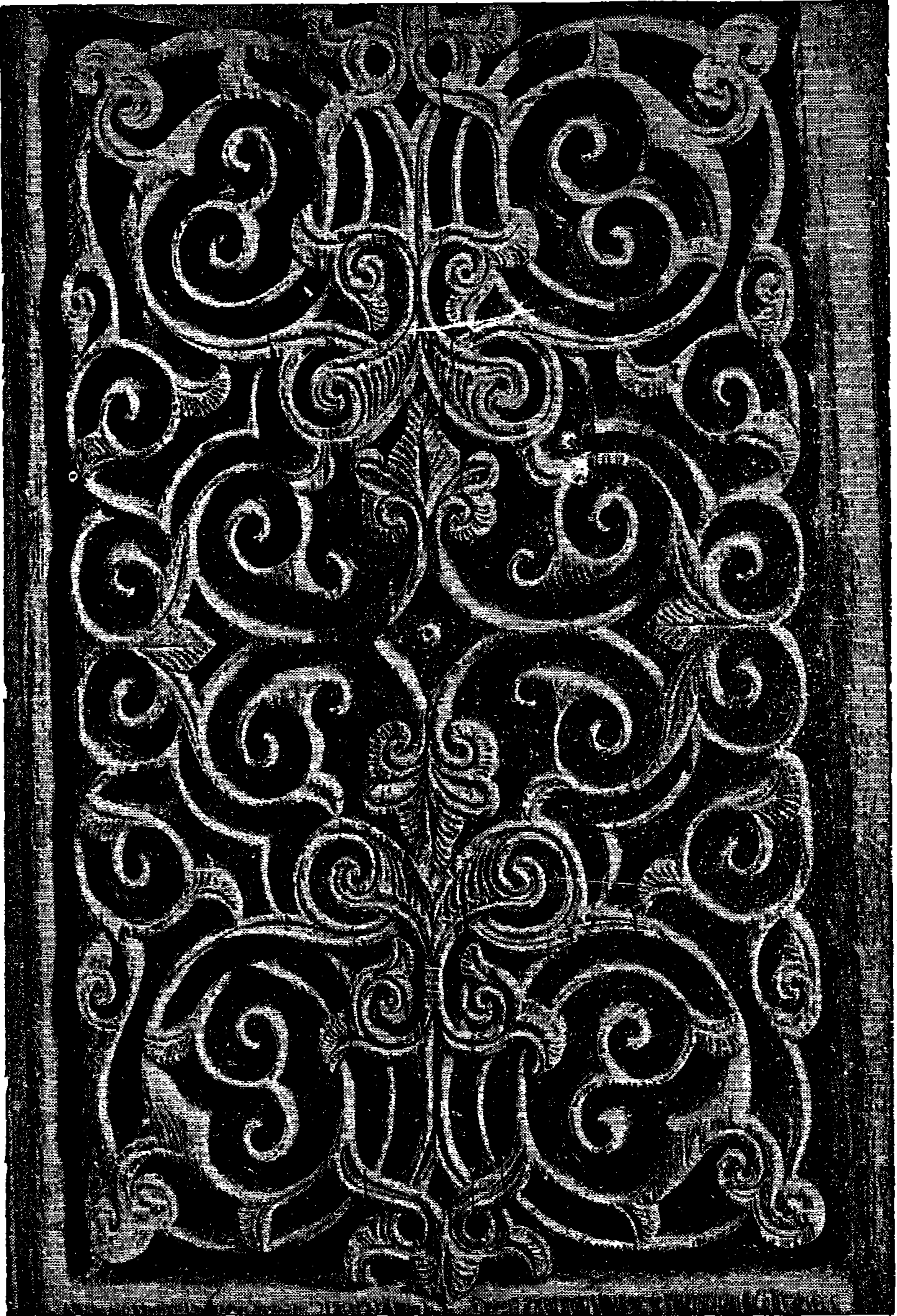
وإذا كانت الفنون تختلف فيما بينها من حيث موقفها من تقليد الطبيعة والقرب من الواقع والميل نحو الزخرفة فانه من الممكن ان نقول ان الفن الاسلامي كان بطبيعته فنا زخرفيا في الدرجة الاولى ويتجلى الطابع الزخرفي في الفن الاسلامي في حرص الفنانين المسلمين على زخرفة منتجاتهم الفنية بشتى أنواع الزخارف من كائنات حية ومن زخارف هندسية او نباتية او كتابية :

ومن الملاحظ انه في مجال استخدام الكائنات الحية كعنصر زخرفي استعمل الفنان المسلم كافة أشكال الكائنات الحية من انسان وحيوان وطيروأسمالك كما انه استخدم ايضا الكائنات الخرافية وقد ساعده خياله الخصب على ابتكار اشكال كثيرة في هذا المجال (شكل ١٩ و ٣٩ و ٧٣ و ٧٩ و ٨٦ و ٨٨ و ١٢٠ و ١٢٣ - ١٢٥) .

وبلغ الفن الاسلامي في مجال الزخارف الهندسية مرتبة لا يدانيه فيها أي فن آخر . ولقد طور الفنانون المسلمون الزخارف الهندسية على أسس مدروسة (شكل ١٧ و ٤٢ و ٤٤ و ٦٦ و ٧١ و ٩٢ - ٩٤ و ١٤٠ - ١٤٣) . وابتكروا نوعا من هذه الزخارف لم يعرف في الفنون الاخرى ، ومن أمثلة ذلك الزخرفة التي يصطلح على تسميتها بالاطباق النجمية (شكل ٩٤) .

ومن حيث استخدام الزخارف النباتية يلاحظ أن الفنانين الاسلاميين استخدموا عناصر زخرفية كثيرة مستمدة من النبات (شكل ٤٠ و ٤٥ و ٦٦ و ٨٧ و ١٠٠ و ١٢١ و ١٢٢ و ١٤٠ - ١٤٢ و ١٤٤ و ١٤٥) كما طوروا بصفة خاصة نوعا من هذه الزخارف النباتية قلده الاوروبيون واطلقوا عليه اسم « أرابسك » نسبة الى العرب . . وقد كانت هذه الزخرفة النباتية من الزخارف الاسلامية الاصلية التي انفرد بها الفن الاسلامي . . وتتألف هذه الزخرفة من وحدات زخرفية مكونة من أفرع نباتية محورة وأوراق نباتية ذات فصين تتداخل وتتشابك معا بطريقة زخرفية منسقة تدعو الى الاغراق في التخيل والتأمل (شكل ٤٥) .

هذا وقد اعتمد الفنان المسلم بشكل واضح على الكتابة العربية كعنصر زخرفي استخدمه في تزويق منتجاته الفنية . . وقد تطورت الكتابة العربية بطريقة زخرفية مناسبة بحيث وصلت درجة عالية من الجمال وليس من شك في انه كان للإسلام الفضل الاول في انتشار الكتابة العربية انتشارا واسعا . . كما حظى الخط العربي منذ ظهور الاسلام بالعناية بتجويده وتطويره نحو الجمال



شكل ٤٥ — حشوة من الخشب عليها زخارف نباتية محفورة — أرابيك — حوالى القرن
الخامس الهجرى / ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

والكمال مما أدى الى المبالغة فى تزويقه والتطور به تطورا زخرفيا . . وقد ساعدت طبيعة الخط العربى واشكال حروفه وما تمتاز به من الموافقة والطواعية والمرونة على ابتكار أشكال جديدة جميلة استخدمها فى تزويق منتجاته الفنية المختلفة (شكل ٢١ و ٢٤ و ٤٦ و ٦٥ و ٦٦ و ٨٩ و ٩٠ و ٩٦ و ٩٨ و ١٠١ و ١٢١ و ١٢٢ — ١٣٢ و ١٣٩ و ١٤٣ و ١٤٥ و ١٤٧ و ١٤٨) . ولم يكن الفن الاسلامى فى أية فترة من تاريخه فنا راكدا او جامدا او منعزلا بل كان دائم الاحتكاك بالفنون الاخرى فى الشرق وفى الغرب مما ساعد على احتفاظه بحيويته وادى الى تطوره .

وبفضل العلاقات المختلفة التى قامت بين العالم الاسلامى والشرق الاقصى نجد أن الفن الاسلامى تبادل التأثير مع فنون الشرق الاقصى بعمامة وقتون الصين والتركستان بخاصة .

ومن جهة أخرى ساعدت ظروف كثيرة على انتقال التأثيرات الفنية الاسلامية الى أوروبا . ويرجع الى الفن الاسلامى الفضل فى نشأة فن اوروبى عظيم هو الفن القوطى . . ولقد انتقلت التأثيرات الفنية الاسلامية الى أوروبا عن طريق اسبانيا وصقلية ودولة الترك فى البلقان وبحر الارخبيل ، كما كان للحروب الصليبية والتجارة بين الجمهوريات الايطالية ومدن الشرق الادنى وثغوره فى المصنوع الوسطى أثر كبير فى تبادل العناصر الفنية بين الاسلام وأوروبا (شكل ٤٦) .



شكل ٤٦ — زخرفة من خط الثلث المملوكى على تمثال من البرونز من عمل فيروكيو ١٤٣٥ — ١٤٨٨ م من فنانى عصر النهضة فى ايطاليا (البارجيلو فى فلورنسا)

الفصل الأول

العمارة

- العمارة قبل عصر المماليك
- العمارة في عصر المماليك
- العمارة في العصر العثماني

العمارة قبل عصر الماليك

الدكتور عبد الرحمن فهمي

زخرت القاهرة بروائع العمارة التي تحقق مختلف الأغراض من أنشائها دينية كانت كالمساجد والمدارس والخانقاوات والمشاهد والأضرحة ، أو مدنية كالقصور والدور والقناطر والأسبلة والحمامات . والخانات والوكالات والبيمارستانات (المستشفيات) أو حربية كالأسوار والقلاع والأبراج ، وهكذا أصبح من يشاهد عمائر القاهرة إنما ينعم بمعرض لفن البناء وتطوره على طول المدى التاريخي لهذه المدينة العظيمة .

ويثير انتباهنا في عمائر القاهرة روعة المآذن والعقود والمقرنصات والأعمدة ذات القواعد والتيجان المتنوعة والقباب والمداخل والواجهات ذات المشربيات أو الجص المجفور ، والدرقاعات الفسيحة التي تزدان بالنافورات من الفسيفساء الرخامية المتعددة الألوان ، كما يدهشنا أيضا تلك النسب الرشيقة للعناصر المعمارية بحيث لا يمكن استبدال عنصر بآخر أو تغيير طوله أو عرضه دون أن يشوه ذلك من تناسق البناء أو يفسد تكوينه .

والواقع أن العرب كانت لهم تقاليدهم الفنية في العمارة قبل الإسلام وخاصة في الحيرة وأرض الفساسنة بالشام وبلاد اليمن والحجاز حيث قامت حضارات ومدنيات قديمة أشرقت إليها الكتب السماوية والمراجع التاريخية ومن ثم كان العرب على دراية بفن المعمار والبناء قبل مجيئهم إلى مصر .

عصر الانتقال :

وكان أول ما عنى به عمرو بن العاص من عمائر بعد الفتح هو مسجده الجامع (شكل ٣ و ٩٩ و ١٠٠) في الحاضرة التي اختارها لمصر وفي شرقي المسجد بنى دارا خاصة لسكنه كانت تعرف باسم « دار عمرو الكبرى » وكان مدخله إليها من بابها القبلي في زقاق القناديل أكثر أزقة الفسطاط عمرانًا كما بنى ابنه عبد الله دارا ملاصقة لدار أبيه عرفت « بدار عمرو الصغرى » وكان ذلك باكورة فن العمارة في فسطاط مصر . وعلى أساس هذا الطراز المعماري اختطت القبائل العربية مساكنها حول المسجد الجامع ودار عمرو ويعتقد آدم متز أن العرب قد شيدوا مدنهم على طرز عربية يمنية فضلا عن طرز أخرى يونانية وبابلية وفارسية ومن البديهي أن يكون طراز العمارة في فسطاط عمرو قد شيد على النمط العربي سيما وأن معظم قبائل جيثة كانت

من الينيين . ومن الطبيعي أن يكون هدف العمارة في فجر الاسلام بالفسطاط محققا للغرض السكنى البسيط دون ما حاجة الى افراط أو تفريط اقتداء بأوامر الخليفة عمر الذي أصدر الى قواد جيشه الفاتح « بألا يرفعوا بنيانا فوق القدر » بحيث لا يقربهم من السرف ولا يخرجهم عن القصد ويبدو ذلك واضحا في دار خارجة ابن حذافة أول من فكر في بناء غرفة بالطابق الثاني فكتب عمرو بشأنها الى الخليفة فرد عليه بضرورة مراعاة عدم امكان أى رجل من التطلع من كواها وهو فوق سريرة الى المنازل المجاورة والا مدمها (ابن دقماق ص ٦) ، ومن ثم نستنتج ان عمائر الفسطاط فى بداية نشأتها لم تكن لها نوافذ بل اتخذوا فيها الكوى وهى فتحات ضيقة مرتفعة بالقرب من السقف بحيث لا يستطيع أحد خلالها أن يطلع على عورات المجاورين له . وكان يفصل بين منازل الفسطاط طرق مختلفة الاتساع والامتداد أكبرها لا يزيد على ستة أمتار وأصغرها لا يتجاوز المتر ونصف المتر وكان يطلق عليها تبعا لاتساعها وعرضها وطولها اسم حارة أو درب أو زقاق تسمى بأسماء القبائل التى نزلت فيها أو بأسماء كبار العرب الذين سكنوها أو بأسماء الحرف والصناعات ولم تكن طرق هذه المدينة ممهدة او مغطاة بطبقة من البلاط او أى مادة أخرى اذ لم يعثر فى حفائر المدينة على أثر للبلاط فى شوارعها (حفریات الفسطاط ص ٣٧) .

ورغم كثرة ما اقيم فى الفسطاط من عمائر ومنشآت اشار اليها ابن عبد الحكم وابن دقماق والقلقشندي الا أنه لم يصلنا من هذه الدور شئء يمكننا من الوقوف على طراز معمارى منذ فجر الاسلام فى القاهرة ولكن فى امكاننا أن نستنتج من زوال أثر هذه الدور الاولى أنها كانت مبنية من اللبن وقد عرف العرب البناء بالطوب الأخضر قبل مجيئهم الى مصر عند بناء مسجد وحجرات الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدينة وقد نصح عمر عماله الذين يتبعون هذا الطراز من العمارة بالطوب اللبن أن « عرضوا الحيطان وأطيلوا السمك وقاربوا بين الخشب » وكان استعمال اللبن فى عمائر الفسطاط متفقا وسرعة الحاجة الى تخطيط المدينة وسكن القبائل واقامة الصلاة وحماية المصلين وهكذا أسس عمرو أول مساجد القاهرة وسط دور الفسطاط على مساحة تقرب من ٥٠٠ متر وأدار حوله سورا من اللبن وفرش أرضه بالحصباء (بالحصى الدقيق) وجعل له سقفا واطئا محمولا على جذوع النخل وخصه بمحراب مسطح ، ومن هذه النواة الاولى تطورت مساجد القاهرة كلها حتى أضحت عمائر تستهوى النظر بجمالها وزخرفتها ودقة هندستها ومن دور الفسطاط الاولى تطورت عمارة الدور والقصور فى القاهرة .

فى العصر الاموى استعمل العرب قوالب اللبن فى تشييد عمائرهم ولكنهم مع ذلك كانوا عند تشييد الدور الكبيرة يستعملون الحجر على الأقل فى بعض

أحيائها كما كانوا يستعملون بعض الأعمدة الرخامية التي كانوا غالبا ينقلونها من مبان قديمة كما حدث في دار الإمارة التي بناها عبد العزيز بن مروان على درجة من العظمة والزخرفة فقد ذكر القلقشندي أنها كانت فسيحة جدا فسموها « المدينة » وكانت تعلوها قبة مذهبية (صبح الاعشى جـ ١ ص ٣٣٤) .

وحتى تأسيس القاهرة سنة ٣٥٨ هـ كان المسجد هو المظهر المعماري الفريد يقوم في وسط المدينة ومن حوله تتجمع الأحياء السكنية والتجارية والأحياء الصناعية التي زخرت بأسمائها كتب الخطط ، وتفتح مداخل الدور في المدينة بأفنياتها ذات النافورات عادة على الشوارع الضيقة .

العمارة الطولونية :

غير أن طرز العمارة الدينية والمدنية على السواء لم تستمر في مصر على تلك البساطة التي نشأ في ظلها فن العمارة في الفسطاط بل أخذت الدور منذ العصر العباسي تزداد اتساعا وارتفاعا حتى صار ارتفاع أغلب الدور خمس طبقات وستا وسبع (مخرج ٢ ص ٢٢٧) وفي كل طبقة مساكن كاملة بمنافعها ومرافقها و « أسطحة مقطعة بهندسة محكمة وصناعة عجيبة » وأصبحت أكثر المباني تبنى بالاجر أي الطوب الأحمر المحكوك (مقاس ٢٢ في ١١ في ١٤ سم) المثبت بالجبس أو مونة الجير والحمرة في بعض المداميك والقصرمل (الرماد) يبنى في مداميك منتظمة فتوضع قوالب الطوب مسطحة في بعض المداميك وقائمة في مداميك أخرى بالتبادل . وأقيم أساس معظم المنشآت المعمارية وخاصة في العصرين الطولوني والاختشيدى من الحجر . ولم يكن استعمال الحجر في هذه الفترة العباسية غريبا إذ أن مقياس النيل بالروضة الذي أنشئ سنة ٢٤٧ هـ قد بنى من الحجر أما داخل الدور فشاع فيها منذ القرن ٣ هـ — ٩ م بياض الجدران بالجبس الذي تحفر على بعضه زخارف غاية في الاتقان . ولم يكن الطابق الأرضي من المنازل مخصصا للسكنى عادة نظرا لحرطية أجوائه فاتخذ كمخازن للدار وكان هذا الطابق الأرضي يغطى بسقف معقود من الطوب الأحمر وقلما كانت تخلو دار من بئر معين وأحواض لخزن المياه العذبة وحمام وفسقية تعمل على تلطيف جو الدار في الصيف فضلا عن إعطاء الفناء بالدار منظرا شاعريا ملموسا وقد أصبح التائق في الدور علامة على الثراء فقد سئل بعضهم عن الغنى فقال ، سعة البيوت ودوام القوت (يوسف أحمد : مدينة الفسطاط ص ١٢٨) ولما كانت سعة البيوت يتبعها سعة الدهاليز (الدركاه الموصلة للفناء من باب الدر) شاع في الدور المصرية المبكرة نظام الفناء والإيوانات والحجرات الفسيحة . ولا يعني ما أورده المقرئى عن قصور الطولونيين في القرن ٣ هـ — ٩ م أن هذا الوصف العام لا يفيدنا في معرفة النظام الهندسى أو الطراز المعماري لتوزيع الغرف الداخلية أو ارتفاع الحجرات

وسقوفها وانما أمكن العثور سنة ١٩٣٢ على إحدى الدور الطولونية بالفسطاط .
وهي تكون القسم الجنوبي من الدار ويشتمل على قاعة كبرى يزيد طولها
على عرضها ويكتنفها من جانبيها حجرتان صغيرتان وأمام القاعة والحجرتين
رواق كان له كتفان أحدهما باقية ومن الناحية الشمالية من الفناء فسقية
مربعة الشكل وقد عثر في الركن القبلي الشرقي من الفسقية على بقايا أنابيب
فخارية لجلب المياه التي تغذى النافورة القائمة بالفناء وقد كسيت معظم
جدران الدار بزخارف جصية على الطراز العباسي في سامرا وهي تشبه
زخارف الجامع الطولوني .

وقد كشفت حفائر الفسطاط على دور كثيرة أخرى ترجع إلى القرن ٤ هـ . -
٠ ام ومابعده وهذه الدور على نظام هندسي يقوم على محورين يلتقيان في وسط
الفناء وتختلف الغرف المحيطة من حيث المساحة وفي كل جانب من جوانب الفناء
رواق ذو ثلاث فتحات تختلف في الضيق والسعة منها الفتحة الوسطى وهي
أوسع من الفتحتين الجانبيتين ويفصلها عنهما كتفان مبنيان من الحجر ومن
تحليل الطراز الهندسي للدور التي بقيت لنا من هذه الفترة في الفسطاط يمكن أن
نصل إلى حقائق معمارية لعل أهمها أن الفناء يتوسط الدار وهو غير مسقوف
ليوفر للقاعة الكبرى الضوء والهواء . وتتراوح مساحته بين أربعة وخمسة
أمتار . وان الرواق والقاعة وهما أهم جزء في الدار قد أصبحا نظاما شائعا في
العمارة المدنية بمصر وهو نظام لازال باقيا حتى اليوم في بعض مدن اسبانيا
الجنوبية وشمال أفريقيا وقد وجد هذا النظام في دور اسلامية أخرى في العراق
كما في قصر الاخضر .

اما الايوانات وهي من المميزات المعمارية التي ترافق الفناء فقد وجدت في
تخطيط الدور ليسهل التنقل فيها من مكان إلى آخر حسب فصول السنة وساعات
النهار .

ولم تكن معظم مداخل الدور في اتجاه محوري ومن ثم أصبح المدخل يؤدي
إلى دهليز (دركاه) وأصبح هذا الطراز المعماري من القواعد الأساسية في
العمارة الإسلامية في مصر والغرض منه هو حجز ما يجري داخل الفناء أو
القاعة عن نظر من بالخارج وقد أثبتت حفريات الفسطاط أن بعض دورها كان
يحتوي على فناءين منفصلين بحيث يمكن اعتبار كل فناء وسط دار قائمة بذاتها
ومن المحتمل أيضا أن يكون أحدهما مخصصا للرجال والآخر للحريم .

ولا يمكن أن ننقل - في الفترة السابقة على تأسيس القاهرة - الحديث عن
طرز العمارة المدنية الأخرى غير الدور فإن مجرى المياه بالبساتين حيث أنشأ
أحمد بن طولون قناطره سنة ٢٥٩ هـ (٨٧٢ م) (شكل ٤ و ٥) قد بقي لنا
منها معظم عقودها المديبة التي تشبه عقود الجامع الطولوني وتدلنا هذه

العقود على مدى العناية بالبناء بالاجر في هذه الفترة وبنفس حجم طوب الجامع $18 \times 8 \times 3$ سم بمداميك مسطحة وقائمة (ادية وشناوى) ويقوم الجامع الطولونى حتى اليوم نمونجا رائعا للعمارة الدينية في مصر قبل تأسيس القاهرة وهو يدل على ما بلغه فن البناء من رقى في القرن ٣ هـ — ٩ م — وتزداد أهمية الجامع الطولونى المعمارية اذا عرفنا أن جامع عمرو بن العاص بالفسطاط لم يبق على حاله كما كان في عصر بنائه بل ادخلت عليه اصلاحات واضافات غيرت طرازه المعمارى الاول .

وان نظرة الى الجامع الطولونى تؤكد أن طراز عمارته مأخوذ عما كان سائدا فى العراق من فنون معمارية وخاصة فى سامرا التى عاش فيها احمد بن طولون قبل مجيئه الى مصر واليا على البلاد . وعلى أى حال فان ابن طولون أراد أن يكون جامعہ بالقطائع على طراز يتضاءل بجانبه جامع الفسطاط وجامع العسكر ويذكر المقرئى أن تاريخ الانتهاء من عمارة الجامع الطولونى سنة ٢٦٥ هـ وهو مايتفق مع الكتابة التاريخية التى وجدت منقوشة على اللوحة التأسيسية بالجامع (شكل ١٠٥) .

ويتكون الجامع الطولونى من مربع مكشوف مساحته حوالى ٨٥٠٠ متر تحيط به أروقة من جوانبه الاربعة اكبرها رواق القبلة ويشتمل على خمس بلاطات تفصلها بائكات من عقود مدببة محمولة على اكتاف عريضة ($11 \times 6 \times 2.5$ متر) وكلها مبنية من الطوب الاحمر مقاس ($18 \times 8 \times 4$ سم) وبناء هذه الاكتاف تعتبر ظاهرة معمارية تظهر فى مصر لأول مرة بدلا من استعمال الاعمدة الرخامية التى كان ينقلها العرب من المعابد القديمة وقد ساعدت هذه الاكتاف أو الدعائم على بناء أربعة أعمده مندمجة من الاجر عند زوايا كل دعامة للغرض الزخرفى ولهذه الاعمدة الركنية تيجان ناقوسية الشكل ذات زخارف جصية محفورة ، وبين العقود وفوق كل دعامة فتحت طاقة صغيرة ذات عقد مدبب قصد بها تحلية العمارة وتخفيف الثقل عن الدعائم (شكل ١٠٦) .

والواقع أن الاجر هو المادة الاساسية فى بناء جدران الجامع ودعاماته بمداميك ادية (مسطحة) وشناوى (قائمة) واللحامات من الجص سميكه ، وتغطى الحوائط طبقة من الجص كالعادة التى اتبعت فى العمائر العراقية يسامرا . وفى وسط المسجد نافورة تعلوها قبة حلت محل الفواره الاصليه وقد انشأها السلطان حسام الدين لاجين ٦٩٦ هـ — (١٢٩٦ م) (شكل ١٠٣) . وقد اتخذت نافورة الجامع الطولونى وسط الصحن نمونجا نسج على منواله منشئوا المساجد القاهرية فى عصر المماليك .

ولعل أعجب ما فى الجامع الطولونى طراز مؤنثته ذات السلم الحزونى الخارجى المقتبسة من مآذن العراق المعروفة « بالملوية » وهذه المئذنة المبنية بالحجر هى أول وآخر المآذن التى بنيت بالقاهرة على هذا الطراز على أننا

يجب أن نذكر أن الجزء العلوي من المنارة قد سقط في وقت ما فجدده السلطان لاجين أيضا حين صنع منبرا للجامع لازال قائما فيه (شكل ١٠٤) .

ويؤكد « برجز » Briggs أن احتفاظ الجامع الطولوني بكل تصميماته الأولى تقريبا ساعد على إعطائنا صورة واضحة على الطرز المعمارية في منشآت المساجد قبل تأسيس القاهرة المعزية أي في مدى قرن بعد اتمامه .

ومن الملاحظ في طرز العمارة الطولونية وخاصة في المسجد والدار أنها اهتمت بالكسوة الجصية اهتماما كبيرا فحفرت فيها الزخارف الهندسية والنباتية التي تحمس فلورى Flury الى اثبات أثر الزخارف العراقية عليها (المجلد الرابع من مجلة Der Islam) إلا أنه لا يمكن التسليم تماما بأن كل الطرز الزخرفية في عمائر الطولونيين من أصل عراقي لأن بعضها يحتوى على عناصر هلينستية وبيزنطية كما يبدو من أوراق العنب أو الزخارف الهندسية أما السرر الجصية في واجهات العقود حول صحن الجامع الطولوني فهي سرر شائعة في الفنون الهلنستية والعراقية والساسانية وقد ظهرت على جدران بعض القصور الاموية في الاردن كقصر المشتى .

العصر الفاطمي :

وكان وصول الفاطميين لمصر سنة ٢٥٨ هـ - ٩٦٩ م وتأسيسهم للقاهرة بداية لاسلوب جديد في طرز العمارة تزعمته قاهرة المعز بعد جلب الفاطميون معهم من موطنهم الاصلى بشمال افريقيا الى مصر اسلوبا فنيا مميزا وقد كان الفاطميون من ناحية أخرى شيعيين بمذهبهم خاضعين من هذه الناحية لتأثيرات فارسية خارجية إذ كان يدين كلاهما بعقيدة واحدة ، وهكذا زادت الطرز الفاطمية خصوبة بتأثيرات أموية مغربية وتأثيرات فارسية وسورية وامتزجت كل هذه التأثيرات وتبلورت آخر الامر لخلق طراز مستقل في العمارة والفنون بالقاهرة في عصر الفواطم .

وقد كان أولى المنشآت المعمارية في مصر الفاطمية تأسيس القاهرة لتكون حصنا حربيا يحتوى فيه الخليفة وأتباعه من جند وحاشية وموظفين وهو حصن مربع تقريبا طول كل ضلع من أضلاعه ١٢٠٠ متر وفتحت في سوره اللبن ثمانية ابواب اثنان في كل ضلع من أضلاع السور، ولم يكن يسمح لاحد دون إذن خاص باجتياز هذا السور اللبن الذي يسع عرضه فارسين متجاورين . ولم يعمر هذا السور رغم هذا العرض أكثر من ثمانين سنة إذ كان قد تهدم حتى عصر المستنصر فاستبدل به سور آخر بناه وزيره بدر الجمالى على يدي معمارين سوريين فيما بين سنة ٤٨٠ هـ ، ٤٨٥ هـ (١٠٨٧ - ١٠٩٢ م) ليكون اوفى باغراض الدفاع عن القاهرة وتمت العمارة لهذا السور الجديد على طراز



شكل ٤٧ - جانب من المدخل الرئيسى لجامع الحاكم - ٤٠٣ هـ / ١٠١٢ م

المنشآت البيزنطية فقد بنيت جدران السور هذه المرة من الحجر المنحوت المصقول وزود بأبراج مربعة أو مستديرة وأبواب ضخمة وصلنا منها ثلاثة أبواب هامة هى باب النصر وباب الفتوح شمالا وباب زويلة جنوبا ويحف بكل باب برجان عظيمان بارزان عن حوائط السور بروزا قويا ويفتح بين البرجين باب معقود بعقد دائرى من صنجات معشقة تظهر هنا فى عمارة القاهرة لأول مرة ويبدو فى باب الفتوح فوق المدخل اول مثال للقبة المسطحة المبنية من الحجر فوق مثلثات كروية كما تبدو أجمل الكوابيل فى هيئة الكباش ذات القرون (شكل ١١١ - ١١٤) .

وفى قلب القاهرة الفاطمية نمت اول بذور العمارة المنيعة فى تلك القصور الزاهرة التى أنشأها جوامع الصقلي لولاه المعز ورغم أن المقرئى قد أفاض فى

وصف هذه القصور الفاطمية فى خطه الا اننا لا نستطيع ان نحصل من هذا الوصف على التخطيط المعمارى الكامل للقصر الشرقى للمعز أو القصر الغربى للعزیز أو قصر الافیال وقصر الظفر وقصر الشوك وقصر الزمرد وقصر الحریم وغيرها ، ویظهر ان هذه القصور كلها كانت قاعات ومناظر شیدت فى داخل سور القاهرة المحصنة وسمیت « بالقصور الزاهرة » والحق معظمها بالقصر الشرقى ثم بالقصر الغربى كما شید الفاطميون مناظر ودورا أخرى منها دار الضیافة ودار الوزارة ومنظرة الجامع الازهر ومنظرة الجامع الاقمر ومنظرة اللؤلؤة ومنظرة المقس ومنظرة الدكة ومن الوصف العام لاحد القصور الفاطمية وهو الشرقى الكبير نراه یشتمل على أبواب تسعة فوق انه كان یشغل مساحة تقرب من ٧٠ فدانا من جملة مساحة القاهرة البالغة ٣٤٠ فدانا واشتمل هذا القصر على مجموعة من الخطط والاحياء تخترقها طرقات ومسالك فوق الارض وسراديب تحت الأرض وهذه المسالك والسراديب كانت تضيئها الافنية الكبيرة غیر المسقوفة أو الافنية الداخلية الصغيرة وبعض هذه السراديب كان مظلمة تماما وقد وصف لنا « غليوم » أو « وليم » رئیس اساقفة صور زیارة السفیرین الصليبيين للقصر الشرقى وراعهما ما شاهداه وقد نقل جستاف شلومبرجر Schlumberger الى الفرنسية بعض ما كتبه غليوم فى هذا الصدد وقد لخص هذا الوصف لينیول Lane — Poole فى كتابه « تاریخ مصر » ویذكر السفیران انهما سارا یقودهما الوزير شاور الى قصر له رونق وبهجة عظیمة وفيه زخارف أنيقة نضيرة وعبرا ممرات طويلة ضيقة واقبية حالكة الظلمة ربما لتبعث الرهبة فى قلوبهما وزيادة للتأثير فیهما ولما خرجا الى النور اعترضتهما أبواب كثيرة متعاقبة ثم وصل الموكب الى فناء مكشوف تحيط به أروقة ذات أعمدة وأرضيته مرصوفة بأنواع من الرخام المتعدد الالوان وفيها تذهیب خارق للعادة بنضارته وبهائه ، كما كانت الواح السقف تزينها الزخارف المذهبة الجميلة ، وكان فى وسط الفناء نافورة یجرى فیها الماء الصافى داخل أنابيب من الذهب والفضة الى أحواض وقنوات مرصوفة بالرخام . ومن هذا الفناء يصل الموكب الى افنية جديدة أشد جمالا وابداعا ثم الى حديقة لطيفة ثم الى أبواب متعددة وتعاريج كثيرة وصل السفیران بعدها الى القصر الشرقى الكبير حيث كان یعيش الخليفة العاضد فى قاعة واسعة تقسمها ستارة كبيرة من خيوط الذهب والحریر المختلف الالوان (شكل ٦ و ٧) .

اما عمائر الفاطميين الدينية فقد ارتبطت طرزها تارة بجامع ابن طولون وتارة أخرى بجامع سیدی عقبة بالقیروان وتبدو هذه العلاقة الاخيرة على وجه خاص فى التوسع الذى نراه فى المجاز القاطع المؤدى بالمصلی من الصحن الى المحراب ونلمس ذلك فى عمارة الجامع الازهر اول المساجد الفاطمية بالقاهرة ٣٥٩ — ٩٧٠ م ثم فى عمارة جامع الحاكم (٣٨٠ — ٤٠٣ هـ) وقد احتوى كل

من هذين المسجدين على ثلاثة قباب فوق بلاطة المحراب واحدة منها فوق القبلة واثنان ركنيتان على يمين ويسار المحراب وهى قباب محمولة على أربعة محاريب وهى طريقة معمارية تساعد على انتقال البناء المربع الشكل الى الدائرة تمهيدا لوضع القبلة وتظهر هنا هذه الطريقة على يدى الفاطميين بالقاهرة لأول مرة .

ورغم أن الطوب الاحمر المغطى بكسوة جصية ذات زخارف محفورة كان المادة الانسائية فى بناء الازهر أولى المساجد الفاطمية بالقاهرة . الا ان العمارة الفاطمية توسعت فى استعمال الحجر بعد ذلك وكانت باكورة استعماله فى الواقع فى عمارة القصر الشرقى الذى انشئ سنة ٣٥٨ هـ وقد أشار الى احجاره الرحالة الفارسى ناصر خسرو عندما ذكر أنها « حجارة محكمة الانطباق بعضها على بعض حتى ليخيل للانسان أنها منحوتة من صخرة واحدة » وفى جامع الحاكم الذى بدأه العزيز سنة ٣٨٠ هـ — ٩٩٠ م نرى البناء بالطوب الاحمر لا زال مستعملا فى القوائم والعقود أما جدران الجامع وابوابه ومآذنه فكلها مبنية من الحجر ويحدثنا المقرئ عن جامع ولى عهد أمير المؤمنين أحد أقارب الحاكم بقوله « وكان المسجد بالحجر » .

وعلى أى حال فإن البناء بالحجر أخذ فى الانتشار منذ بناء بدر الجمالى لاسوار القاهرة الحجرية (٤٨٠ — ٤٨٥ هـ) اذ نجد أن واجهة الجامع الاقمر فى عهد الأمر ٥١٩ هـ — ١١٢٥ م مبنية من الحجر وهى من أرقى النماذج الحجرية فى العالم اذ هى غنية بحنايا تنتهى بتضليعات متموجة على شكل صدف وقد أصبح هذا الاسلوب جوهريا فى زخرفة العماثر الفاطمية وخاصة فى المآذن كما ان هذه الواجهة الحجرية للجامع الاقمر تحتوى على اقدم مثال للمقرنصات الحجرية الزخرفية فى المساجد القاهرية ويضاف الى المساجد الفاطمية الحجرية الزخرفية فى المساجد القاهرية (شكل ١١) واجهة المسجد الحسينى المنشأة سنة ٥٤٩ هـ ثم واجهات جامع الفكهائى فى عهد الظافر ٥٣٣ هـ — ١١٤٨ م وواجهة جامع الصالح طلائع ٥٥٥ هـ — ١١٦٠ م غير أن استعمال الحجر فى عمارة المساجد الفاطمية لم يمنع استعمال الطوب الاحمر جنباً الى جنب ففى كل هذه النماذج المعمارية الدينية التى اشرنا اليها وفى غيرها من الآثار الفاطمية التى شاهدها ناصر خسرو فى القاهرة ذكر عنها أنها كانت « من النظافة واللطافة بحيث تقول أنها مبنية من الجواهر لا من الجص والاجر والحجر » .

ويضاف الى المنشآت القاهرية الدينية فى العصر الفاطمى مجموعة من الأضرحة والمشاهد لعل أهمها أضرحة السبع بنات فى السهل القبلى من خرائب القسطنطين على بعد ميل الى غرب الامام الليث وترجع أهمية هذه الأضرحة التى

وصل اليها منها أربعة أنشئت سنة ٤٠٠ هـ - ١٠١٠ م فى أنها الامثلة الاولى للاضرحه فى العمارة الاسلاميه وكانت القباب المنشأة فوق هذه القبور لاسره المغربى الذى قتله الحاكم بأمر الله نقطة البداية فى طريقه تطوير القبة فى العمارة الفاطميه . اذ نرى الجدران المربعة للقبر تتحول الى منطقة مئتمنة بواسطة محاريب ركنيه لتعلوها رقبة القبة .

وينسب الى هذه المجموعه من القباب الفاطميه المفردة قبتا عاتكة والجعفرى بحوش السيدة رقيه المنشأتين سنة ٥١٤ - ٥١٩ هـ (١١٢٠ - ١١٢٥ م) وقد كانت قبة عاتكة باكورة لتطوير القبة الفاطميه من حيث ظهور التضليع بالقبة من الداخل والخارج وقد تبعتهما فى ذلك قبة يحيى الشيبى وهذا الطراز من القباب المضلعة وان ظر متأخرا فى قاهرة الفاطميين الا انه اثر من آثار القباب فى تونس والقيروان جاء به الفاطميون الى القاهرة .

أما مشهد الجيوشى ذلك المرقب الحربى أو الزاوية الصغيرة فقد أنشأه بدر الجمالى سنة ٤٧٨ (١٠٨٥ م) ويمتاز بمئذنة فريدة فى شكلها فوق المدخل وهى ذات أهمية كبيرة بالنسبة لتطور المآذن القاهرية فهى تتكون من برج مربع ينتهى من اعلاه بشرفة حافتها مكونة من مقرونصات استخدمت هنا لأول مرة فى العمارة الفاطميه عامه ثم يعلو البرج المربع منطقة مكعبة أصغر حجما وبها فتحة معقودة من كل جانب ثم توجد بعد ذلك منطقة مئتمنة بكل ضلع فتحة معقودة وتنتهى المئذنة من أعلاها بقبة صغيرة ويغضى رواق القبلة فى مشهد الجيوشى مجموعه من الاقبيه المتقاطعة وقبة فوق المحراب ويمتاز جدار القبلة فى هذا المشهد بأغنى الزخارف الفاطميه الجصية وتظهر روعة هذه الزخارف فى محرابه الجصى النادر المثال الذى يعتبر النموذج الاول للمحاريب ذات الزخارف الجصية الفنية بعد محراب الجامع الازهر وقد اعتبره فلورى قمة الجمال الزخرفى فى الحوائط .

والواقع ان الطرز المعمارية فى قاهرة الفاطميين لا يمكن الفصل فيها بين البناء وبين الاثراء الزخرفى بأى حال فالمادة الخجرية التى استعملت فى تزيين الواجهات فى مساجد القاهرة قد عنى بزخرفتها بدرجة كبيرة من الدقة والانتقان ويرى الاستاذ كونل Kühnel ان النماذج المعمارية المغربية والاندرلسية قد تأثرت بها العمارة الفاطميه فى القاهرة أول الامر . وتظهر نفس الروح أيضا فى الزخارف الجصية بداخل العماير الفاطميه وفى الافاريز ومسطحات المحاريب وبواطن القباب والنوافذ وغيرها بطراز فاطمى يعالج موضوعات طولونية فى البداية لايلبث أن يتخلى عنها الى الكتابات الكوفية المزهرة المنمقة فوق أرضية رقيقة من الارابيسك كما تشاهد فى مشهد الجيوشى وجامع الصالح طلائع .

ومما تجدر ملاحظته ان العماير الدينية فى القاهرة المعزية صغيرة الحجم

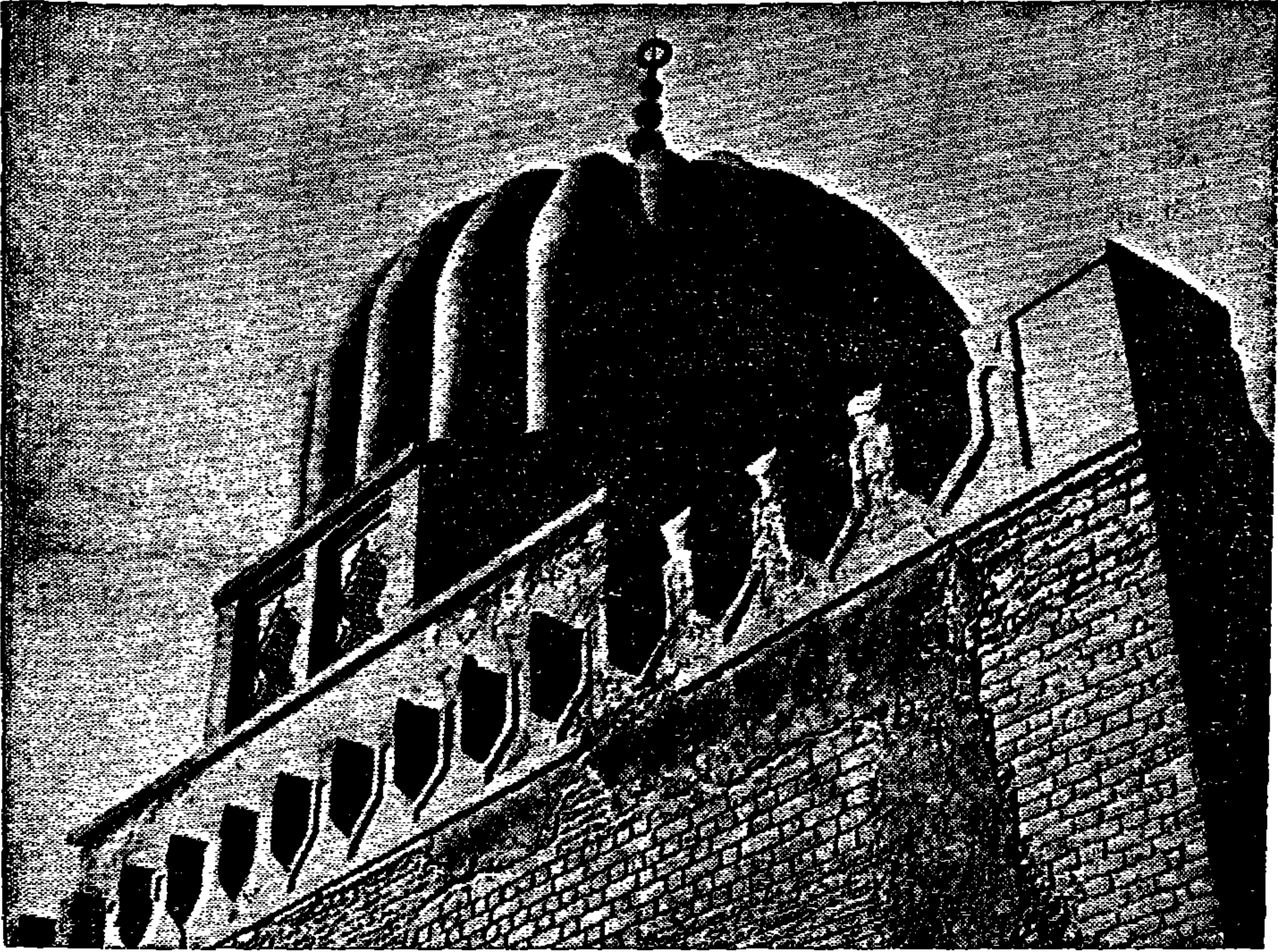
بحيث ان الجامع الازهر الفاطمى لم يكن يبلغ غير نصف مساحة جامع عمرو
كما ان مساحة جامع الصالح طلائع عشر مساحة هذا الجامع الاخير ويعتبر
الجيوثى والاقمر والسيدة رقية (شكل ٤٨) مساجد صغيرة او زوايا اذا
ما قورنت بالجامع الطولونى ولعل السبب فى صغر عمارة المساجد الفاطمية
هو تعددها بحيث لم تعد صلاة الجماعة يوم الجمعة قاصرة فى القاهرة على
جامع واحد يستوعب كل المصلين ومن ثم أصبحت المساجد الفاطمية وكأنها
تلبى حاجة المصلين اليها فى الحى الواحد وحسب، كما نلاحظ أن بعض المساجد
الفاطمية بعد جامع الحاكم أضيفت اليها بعض القاعات لأنها أعدت لتضم رفاة
الموتى داخل ضريح خاص كمشد الجيوثى ومشهد السيدة رقية وأصبح أبرز
ما يميز وجود الضريح تلك القبلة التى تقوم فوقه كما تمتاز المساجد الفاطمية
بتعدد محاريبها وهى ظاهرة مميزة لمساجد القاهرة منذ العصر الفاطمى قصد
بها الناحية الزخرفية فى الواقع فعملت على زيادة الاثراء السطحى لجدار
القبلة ونفنت حتى فى غير مساجد الخلفاء الفاطميين كالمحراب المستنصرى فى
الجامع الطولونى (شكل ١٠٥) وقد تخلف لنا من العصر الفاطمى ثلاثة
مشاهد بكل منها ثلاثة محاريب مجوفة فى جدار القبلة هى مشاهد اخوة
يوسف ويحيى الشبهي وأم كلثوم وجميعها معاصر لمشد السيدة رقية ذى
الخمسة المحاريب ثلاثة منها فى جدار القبلة واثنان فى الرواق .

العصر الايوبي :

وما أن تولى صلاح الدين حكم البلاد حتى كانت القاهرة قد وصلت بفن
العمارة الدينية والمدنية الى أقصى درجات الرقى .

وقد امتد حكم الايوبيين لمصر ثمانين عاما فقط ورغم قصر هذه المدة الا ان
القاهرة شهدت فيها تطورا معماريا هائلا فى المنشآت الحربية والمدنية على
السواء ، فظهرت فى القاهرة الايوبيين القلاع الحصينة والاسوار ذات الابراج
المستديرة كما ظهرت المدارس لأول مرة وتطورت المئذنة والقبلة كعنصرين
رئيسيين فى العمارة الايوبية .

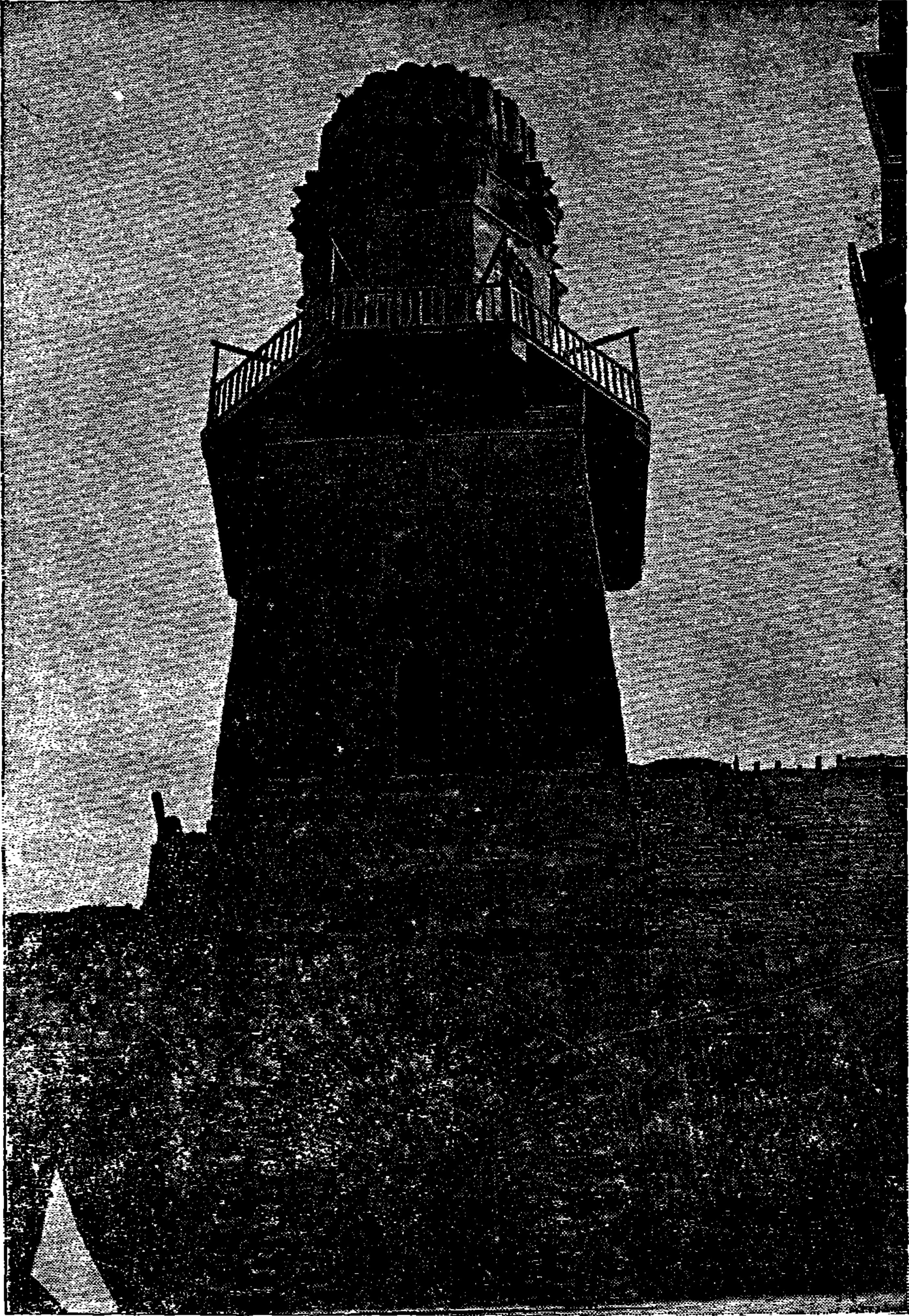
وقد عزم صلاح الدين منذ البداية على الاستقرار بالقاهرة الفاطمية فلم يشرع
فى بناء مدينة جديدة بل اكتفى بأن يحيط القاهرة والقطائع والعسكر والفسطاط
بسور واحد يحميها ، جميعا من أية غارات عدائية داخلية أو خارجية وتوج هذا
السور بقلعة حصينة وقد شرع فى بناء سور سنة ٥٦٦ هـ من الحجر المصقول
فى مداميك منتظمة كامتداد لسور بدر الجمالى وزوده بأبراج مستديرة أهمها
حاليا برج الظفر فى الزاوية الشمالية الشرقية (شكل ٥٠) كما شرع فى بناء
قلعته الحجرية وأسوارها وأبراجها المستديرة كذلك سنة ٥٧٢ هـ (١١٧٦ م)
ولم يبق لنا من قلعة الايوبيين غير بعض أسوارها وأبراجها وأبوابا ويرى



شكل ٤٨ — قبة السيدة رقية — ٥٢٧ هـ / ١١٣٣ م

لينبول Lane — Poole ان طراز هندسة البناء في سور القاهرة الايوبية هو الطراز السوري المستمد من طرز العمارة البيزنطية . والواقع ان صلاح الدين قد تأثر في عمارة القلعة بالذات بالقلع السورية الحصينة التي عمل الصليبيون على بنائها منذ استقرارهم في الشام ليتحصنوا فيها هم وأسراتهم وأتباعهم .

ولما كانت الدولة الايوبية قد أخذت على عاتقها منذ عهد صلاح الدين محو المذهب الشيعي من البلاد ونشر المذهب السني اقتضى ذلك انشاء مجموعة من المدارس لتدريس الفقه على المذاهب الاربعة وقد كانت هذه المدارس في الواقع فتحاً جديداً في العمارة القاهرية فحتى ذلك الوقت كانت المساجد ذات شكل واحد أساسه الصحن ورواق القبلة وأروقة جانبية معدة كلها لصلاة الجماعة أو مخصصة للأساتذة يستعملونها فصولاً للدراسة في شكل حلقات أو مأوى يلتجئ اليه الفقراء وأبناء السبيل ينامون تحت سقوفها ولكن على يد صلاح الدين نشأ طراز المدرسة في العمارة الايوبية وهو طراز يقوم على وجود مربع صغير في الوسط كان يحيط به ايوانان فقط استوحاهما من طراز القاعة في العمارة الفاطمية كتقاعة الدردير ثم تطور الى ايوانات اربعة متعامدة وكائنها

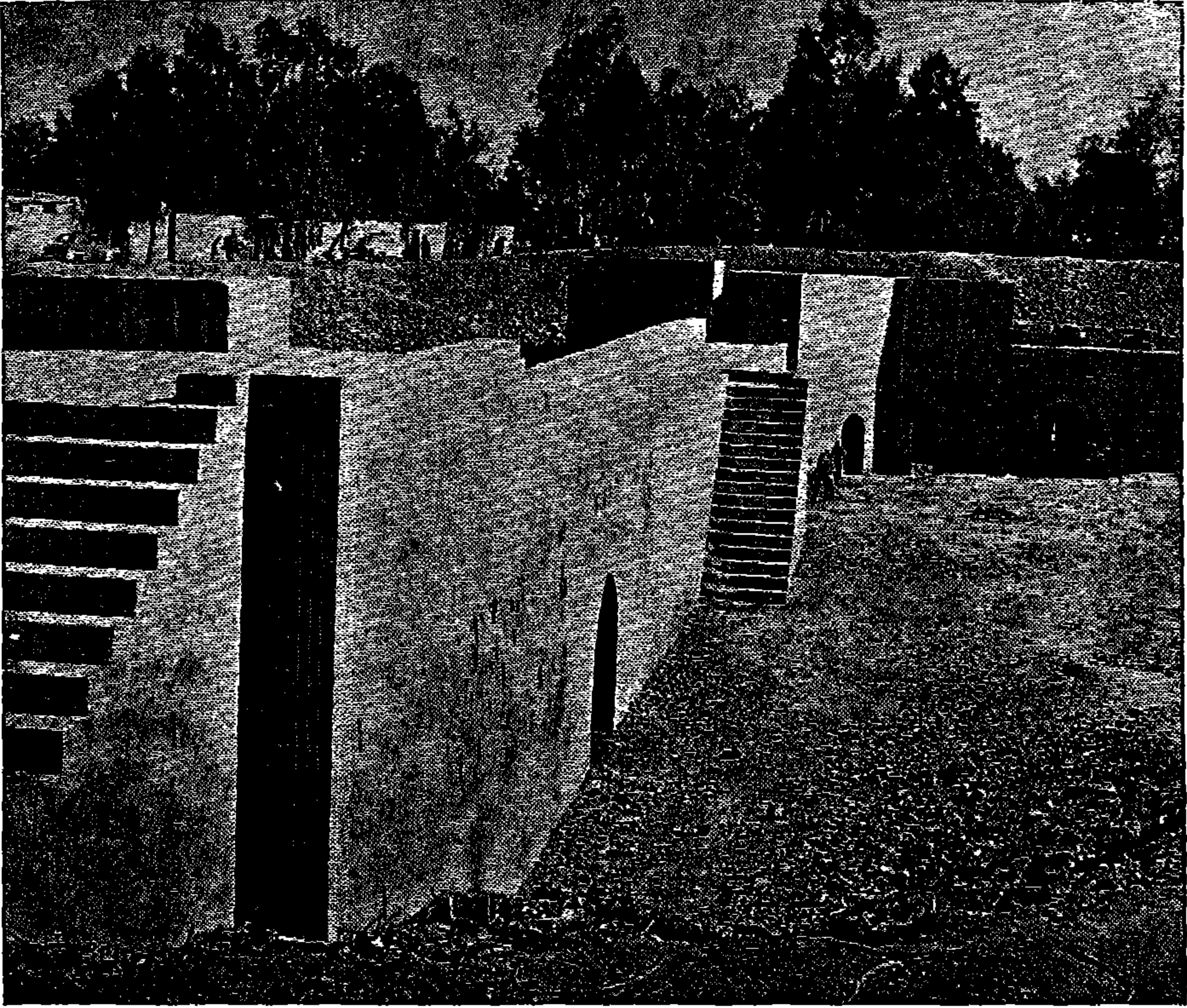


شكل ٤٩ - المدرسة الصالحية بالتحاسين - المئذنة ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م

أجنحة للمسجد فأما الجناح الشرقى وهو أطولها فيخصص إيوانه للصلاة وفيه المحراب وتخصيص أحد الأورقة للحنفية والثانى للشافعية والثالث للمالكية والرابع للحنابلة ، ولم تكن عمارة المدرسة التى بدأها صلاح الدين فى القاهرة من مبتكراته وإنما هى فكرة نقلها عن سورية حيث أقام مولاة نور الدين المعاهد السنية لنشر المذهب الحنفى فى دمشق وغيرها من المدن وكان نور الدين قد حذا فى ذلك حذو السلطان السلجوقى ملكشاه الذى بنى له وزيره العظيم نظام الملك المدرسة النظامية فى بغداد والمهم أن هذا الطراز الذى بدأه الأيوبيون فى العمارات القاهرية ظل نقطة عامة فى تخطيط المساجد فى العصر المملوكى بعد ذلك .

وأول مدرسة أحدثت بديار مصر المدرسة الناصرية للشافعية والمدرسة القمحية للمالكية بجوار جامع عمرو ثم المدرسة السيوفية بالقاهرة للمذهب الحنفى وقد عدد المقرئى مجموعة كبيرة من المدارس الأيوبية زال معظمها للأسف ولم يبق لنا إلا المدرسة الصالحية التى أنشأها الصالح نجم الدين سنة ٦٤١ هـ على جزء من القصر الفاطمى الشرقى وتتكون هذه المدرسة من جزئين رئيسيين يفصلهما ممر تعلو مدخله المثانة كما أن كل جزء يتكون من إيوانين متقابلين بينهما فناء وتمتاز واجهة هذه المدرسة بالزخارف الحجرية فى النوافذ والاعتاب وفى المداخل والحنايا المعقودة وفى الصنجات المزررة وأشرطة الكتابة التى تمثل أرقى ما وصلت إليه صناعة الحفر على الحجر . وتعتبر مثانة المدرسة الصالحية المثانة الأيوبية الوحيدة التى تبقت لنا سليمة وهى تتكون من قاعدة مربعة تنتهى بشرفة مثمنة محمولة على كوابيل خشبية يعلوها طابق مئمن الشكل أقل ارتفاعا من الطابق السفلى وبكل ضلع من أضلاع المئمن تجويف يتوجه عقد مدبب مزين بطاقيّة من قنوات مشعة وفى هذا التجويف توجد فتحة معقودة بعقد مفصص ويعلو المنطقة المثمنة صفان من المقرنصات وفى أعلى القمة توجد خودة لها استطالة راسية ومضلعة وأطلق على هذا النوع من الخودات فى العصر الأيوبي اسم «البخرة» وأصبح هو الشكل المميز لطراز المآذن الأيوبية (شكل ٤٩) .

وقد شهدت القبة فى العمارة الأيوبية تطورا هاما لانتقالها بواسطة المقرنصات ولعل أشهر قباب ذلك العصر قبة برج الظفر وقبة الامام الشافعى وقبة الصالح نجم الدين وقبة الخلفاء العباسيين وقبة شجر الدر . أما قبة برج الظفر فهى من الحجر فوق مئمن فى أركانه مقرنصات . أما قبة الامام الشافعى فقد بناها الكامل الأيوبي سنة ٦٠٨ - ١٢١١ م وتعتبر أجمل القباب فى القاهرة الأيوبيين وهى قبة خشبية ارتفاعها ١٧ م تكسوها من الخارج طبقة من الرصاص ومن الداخل تبدو مقرنصاتها فى ثلاثة صفوف أسفلها من خمس طاقات وأوسطها من سبع طاقات والعلوى ثلاث فقط (شكل ٣٧ و ٤١) .



شكل ٥. - أسوار القاهرة الأيوبية عند الزاوية الشمالية الشرقية -
٥٧٢ هـ / ١١٧٦ م

ومن أروع العمارة في القاهرة الأيوبيين باب تربة الثعالبة التي أنشأها الشريف الأمير اسماعيل بن ثعلب سنة ٦١٣هـ - ١٢١٦ م وهو باب مبنى من الحجر له صنجات معشقة أحيطت بترابيع صغيرة حفرت بها كتابات كوفية وزخارف متنوعة ولم تكن الكتابة الكوفية هي العنصر الزخرفي البارز في عمائر الأيوبيين بل شهد هذا العصر ظهور الخط النسخي سجلت به النصوص التاريخية بينما بقي الخط الكوفي المزهر بجانبه تنقش به الآيات القرآنية وحسب.

العمارة فى عصر المماليك

محمد مصطفى نجيب

غدت القاهرة فى عصر دولتى المماليك البحرية والبرجية كعروس مزينة بأجمل وأروع المباني والعمائر ، وغدت درة الشرق وملقى متاجره وعلومه وفنونه ، وازدهرت الصناعات والحرف والفنون البنائية والتطبيقية ، فكثر حركة البناء والعمران وأنشأ السلاطين والامراء الابنية العظيمة من مساجد ومدارس وأضرحة ، وخانقاوات ، وأسبلة ، وكتاتيب ، وقصور ودور ، وبیمارستانات ، وحمامات ، وخانات ووكالات .

وقد اتبعت فى بناء هذه المنشآت الانظمة القديمة المتوارثة مع ما استجد من نظم وأساليب أخرى تخدم الغرض الذى أنشئت من أجله : واندمج الاثنان ونتج لنا نظام له صلة بالماضى ، ولكن يمتاز بالتطور والنضوج .

مهندسو العصر المملوكى :

وقد قام بتصميم أبنية وعمائر العصر المملوكى مهندسون تحب ان نذكرهم اذ انهم أصحاب الفضل فى اقامة المنشآت والعمائر فى ذلك الوقت ، وذلك رغم اغفال المصادر التاريخية ذكرهم فى كثير من الاحيان .

ومن هؤلاء المهندسين ابن السيوفى وهو كبير مهندسى دولة الناصر محمد بن قلاوون قام ببناء المدرسة الاقباقوية (بالازهر) وهى على يسرة الداخل الى الازهر من باب الكبير ، وقد قام هذا المهندس ببناء جامع الطنبغا الماردانى (خارج باب زويلة بالتبانة) (شكل ١١٦ و ١١٧) وليس ببعيد ان يكون هذا المهندس هو الذى أشرف على الكثير من العمارات الانشائية فى دولة الناصر محمد .

ومن مهندسى عصر المماليك الجراكسة أسرة ابن الطولونى التى اشتهر جميع أفرادها بالاشتغال بالهندسة ، وعلى رأسهم أحمد بن أحمد بن على بن عبد الله ، كبير المهندسين بمصر ولقب بالمعلم ، وكان أبوه أيضا من المهندسين ، وكان عليهما المعول فى العمائر السلطانية واليهما تقدمت الحجارين والبنائين بديار مصر وذاع صيته خارج مصر فانتدب لعمارة المسجد الحرام فتردد على مكة لذلك . وقد صاهره السلطان الظاهر برقوق سلطان مصر على ابنته ، فنال بذلك وجاهه ، وسار ابنه على منوال أبيه وكان اسمه محمدا ، وكان من معلمى المعمار فى ذلك الوقت (أحمد تيمور: أعلام المهندسين ص ٥٨ — ٦٠) ولفظ معلم هو

لقب تكريم لكبار ورؤساء الفنون في ذلك الوقت ، ومن الابنية التي أشرف عليها عميد هذه الاسرة مدرسة الظاهر برقوق (بالنحاسين) (شكل ٤٣) .

كانت هذه الاسرة في عصر السلطان الظاهر أبو سعيد جقمق لا تزال تخرج مهندسين لاقامة منشآت السلطنة المملوكة ومنهم المعلم محمد بن حسين الطولوني ، وقد ظلت هذه الاسرة حتى عصر قيتباي ، ومن مهندسيها في ذلك الوقت البدر حسن بن الطولوني المهندس ، اذ يذكر السخاوي : ما أنشأه السلطان قايتباي بالروضة من عمائر عدة منها مسجده (الموجود حاليا بأول المنيل) وربع وعدة حوانيت وذلك بإشراف البدر بن الطولوني (حسن بن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ج ١ ص ٢٧٤) .

مواد البناء

وقد استخدم المعمار في بناء المنشآت التي أقامها مواد مختلفة أغلبها من أحجار مجلوبة من المحاجر المحيطة بالقاهرة بجبل المقطم والجبل الأحمر ، والمعدسة ، والعمارة ، وتمتاز أنواع أحجار هذه المحاجر بأنها من الحجر الجيري أو الرملى ذو ألوان مختلفة منها الأحمر والأصفر والأبيض الناصع البياض ، وقد استفاد المعمار من هذه الأحجار الملونة في تزيين واجهات مبنية بمداميك مختلفة الألوان (النظام الأبلق) ونظرا لخبرة المعمار وما وصل اليه من علم وتمرس ، فإنه وضع الحجر على مرقده في الباني (وهو الموضع الموازي لاتجاه سير الطبقة المقطوع منها الحجر) إبراهيم زكى : مفكراته الهندسية المجموعة الاولى ص ٨٨١) وكان ذلك من أسباب عدم تآكل الحجر بسرعة .

وقد قسمت الأحجار التي استعملها المعمار الى انواع تبعا لحجمها ، فمثلا الأحجار ذات الأبعاد الكبيرة تسمى أحجار آلة ، والأحجار ذات الأبعاد الصغيرة تسمى بطيحا متى كانت مصلحة تصليحا خفيفا ، فإذا لم تكن كذلك سميت دبشا ومنه الدبش العجالي وهو ذو الحجم الكبير والحلواني وهو ما كان قطر الواحدة منه ٢٠ سم .

غير أن أغلب الأحجار التي استعملت في المنشآت المملوكية هي أحجار منحوتة نحتا جيدا ولا يزيد حجمها عن ٣٠ سم في ٧٠ سم وإن استعملت في مباني عصر المماليك البحرية أحجار أكبر من هذا ، وتطلق وثائق عصر المماليك على الأحجار ذات الحجم الصغير حجر فص نحيت ، وهو نوع من الحجر المهذب تتألف مداميكه من لونين أبيض وأحمر غالبا (عبد اللطيف إبراهيم : وثيقة قراقبا الحسنى ص ٢٢٣ حاشية ٦) .

غير أن الأجر استعمل أيضا في عمائر ذلك العصر ولكن على نطاق ضيق ، وخاصة ببعض الأقبية والقباب والمآذن وكسيت بعد ذلك بالملاط .

وقد استعملت المون التي يغلب عليها الجبس في لصق الاحجار ، وان كان يضاف اليها نسبة من الرماد حتى تزداد تماسكا .

العمود الاسلامى :

هو الدعامة الاساسية التي يرتكز عليها سقف المبنى المراد انشاؤه ، وقد استعمله المعمار في المساجد الجامعة والنظام الجامع بينه وبين نظام المدارس وذلك في تقسيم الاروقة والايوانات الى بوائك وهذه الاعمدة ذات طرز مختلفة اذ يتكون العمود عادة من ثلاثة اجزاء ، قاعدة ، وبدن ، وتاج يعلوه (طبان) وهو قطعة خشبية تعتبر وسادة ترتكز عليها رجل العقد ، وتركب الاجزاء السابقة ، متتابعة فوق بعض ، وتكون شكل العمود النهائى ، وهذا يتأتى بوضع قطع خشبية في مواضع التقاء البدن بالقاعدة والتاج ثم يصب الرصاص السائل فيؤدى هذا الى تحلل اجزاء من الخشب وتماسك ما تبقى منه مع الرصاص ثم يوضع حزام من النحاس في مواضع التقاء الكتل الثلاثة السابقة .

والمادة المستعملة في صنع الاعمدة هي الرخام في الغالب وان كانت تستعمل مواد اخرى مثل الحجارة الجيرية او الجرانيت وفي بعض الاحيان المرمر .

وترتكز قاعدة العمود على مكعب من الحجر او الرخام ، وقاعدة العمود الاسلامى غالبا ما تكون على شكل ناقوس مقلوب او شكل رمانى ، اما البدن فغالبا على شكل اسطوانى وان كانت له اشكال اخرى مثمثة الشكل تكسوه زخارف نباتية مثلما نجد في مسجد سلطان شاه قبل (٩٠٠ هـ - ١٤٩٦ م) (بغطى العدة) وهي ميزة امتازت بها الاعمدة في عصر قايتباى .

اما تيجان هذه الاعمدة فهي ذات نماذج مختلفة يغلب عليها طابع الزخرفة النباتية المحورة وغالبا ما كانت تجلب من مبان قديمة (شكل ٣ و ٥٤ ، ٩٩ و ١٠٠) .

ولكن بعد ان تمرس المعمار ونضجت تجاربه ، ابتكر لنا تيجانا ذات طابع اسلامى بحث واستعمل فيها المقرنصات كما استعمل تيجانا على شكل رمانى او بصلى .

تزيين السقوف :

هذا وقد اعتنى المعمار بسقوف المباني التي انشاها فجعلها متنوعة فمنها الخشبي المسطح وهو الشائع ، ومنها ذو الاقبية الحجرية والقرميديية .

فالسقوف الخشبية المسطحة وهي في الغالب ذات مستويان احدهما يعلو الاخر ، والعلوى وهو ذو الصفة البنائية في تحمل ضغط البناء ، ويتكون من كتل خشبية ضخمة ، أما السفلى وهو الذى نراه فقد اهتم به المعمار من الناحية

الفنية الجمالية ، فاشتغل بزخرفته امهر الفنانين والصناع ، وقسم الى مناطق مستطيلة تحيط بها مربعات صغيرة ، او قصع مقعرة مستديرة ، وكل هذه المساحات مزخرفة بالزخارف النباتية المحورة (ارابسك) مموهه بالذهب واللازورد .

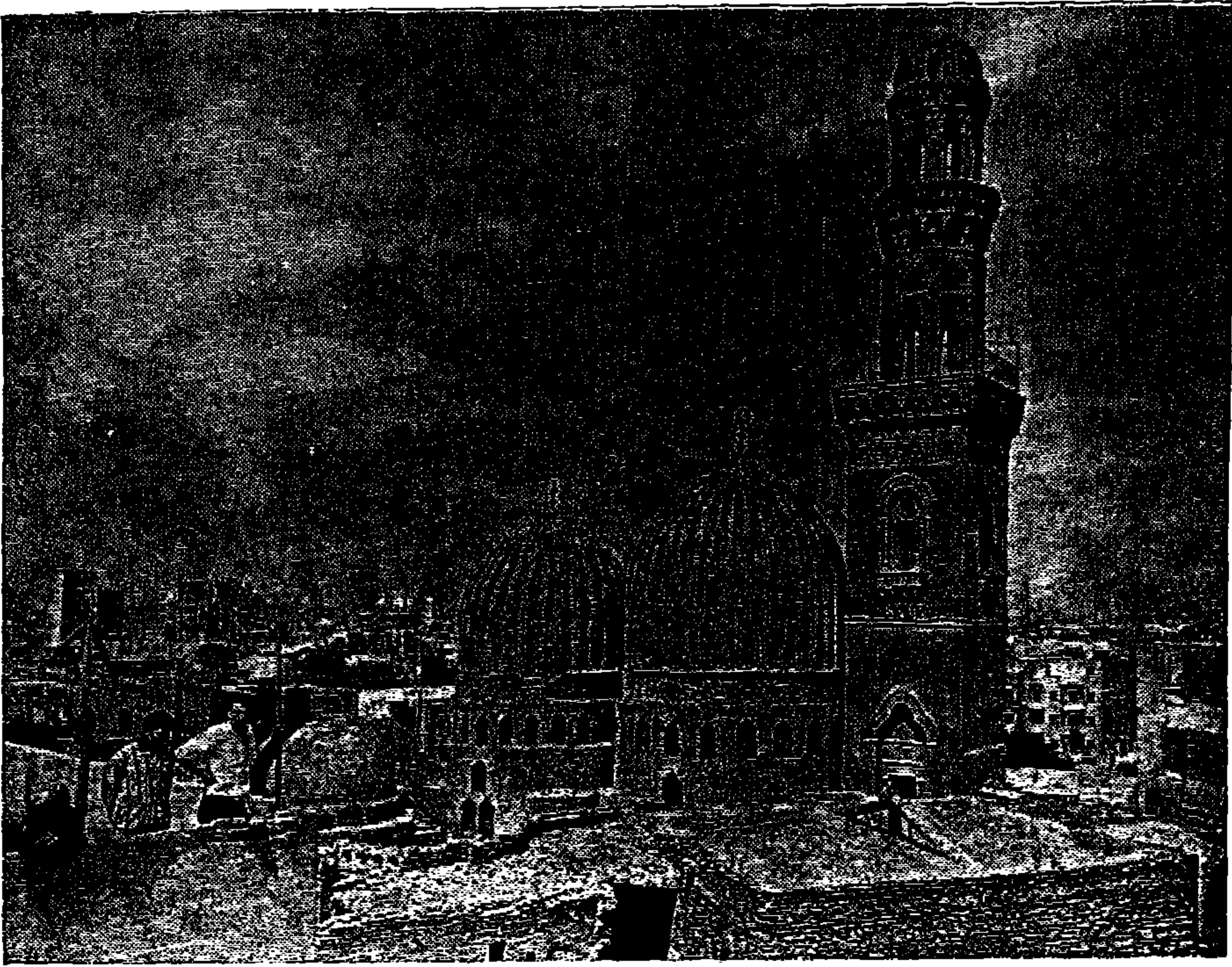
اما السقوف الحجرية والقرميديية فهى على شكل اقبية متنوعة منها النصف دائرى والمدبب والمتقاطع والمروحي ، وكل له استعماله فى مكانه الخاص به أما القبر المدبب والنصف دائرى فقد استغله المعمار فى تغطية الايوانات والدهاليز المستطيلة أما الاقبية المتقاطعة والمروحية فنجد المعمار يستغلها فى تغطية الدركاوات المربعة او القريبة من هذا الشكل .

وقد كثر استعمال الاقبية فى مبانى القاهرة على نطاق واسع منذ بداية القرن العاشر الهجرى (١٦ م) وذلك لقلّة الاخشاب الواردة فى الخارج ، فاتجه المعمار الى المواد المحلية واستغلها احسن استغلال .

تزيين الواجهات :

وقد اهتم المعمار بواجهات المبانى ، ونظرة واحدة لاثار القاهرة تدل على صدق هذه العبارة ، وهذه العناية بدأت منذ العصر الفاطمى وذلك فى مسجد الاقمر (بالنحاسين) (شكل ١١) والصالح طلائع (بيباب زويلة) ، ولكن هذا الاهتمام نضج فى العصر المملوكى بشقيه ، ويتجلى هذا فى التجاويف العمودية التى تفتح فيها النوافذ التى يعلوها القمرىات وتتوج هذه التجاويف عادة بعنصر زخرفى معمارى من المقرنصات (وهى عبارة عن حنيات صغيرة استعملت فى كثير من العماائر الاسلامية واكسبتها منظرا رائعا) وقد ازداد المعمار فى زينة الواجهات بتتابع مدااميك (صفوف) من الحجر ذات لون ابيض واصفر أو أصفر واحمر ، وأحيانا يلبس الحجر بالرخام الاسود ، ويطلق على هذا النظام (النظام الابلق) . وقد تأثرت بهذا النظام عدة مبانى بمدينة البندقية ونحن نعرف الصلات التجارية الوثيقة التى كانت ترتبط بها البندقية بالسلطنة المملوكية .

واعتنى المعمار بالمدخل وجعلها تحتل مكانا بارزا فى الواجهة ، فقد جعله فى دخلة عميقة على جانبية مصطبتان من الحجر ، وتتوج الدخلة بعقد مفصص غالبا فى أركانه حنيات صغيرة تعتمد عليها طاقيّة العقد ، هذا وقد اكسب المعمار المدخل هيئة أكبر من هيئة الواجهة ، فنرى جدرانه مرتفعة عنها : ونرى مثل هذا فى مدرسة المنصور قلاوون (بالنحاسين) (شكل ٢٥) ومسجد المؤيد شيخ (بيباب زويلة) كما يوجد بعض مداخل لمساجد ومدارس



شكل ٥١ - مدرسة سلاو سنجر الجاولى - القباب والمقننة -
١٣٠٤ / ٥٧٠٢ م

يصعد لها بسلم حجرى يوصل الى بسطة متسعة تتقدم المدخل ، كما اهتم
المعمار ببعض المساجد الكبيرة وجعل لها أكثر من مدخل ، ونرى هذا بمسجد
الظاهر ببيرس (بالظاهر) (شكل ١٢) ومسجد الناصر محمد (بالقلعة)
ومسجد المؤيد (باب زويلة) .

ولم يترك المعمار قمم الواجهات خالية بل نراه يزينها بشرافات متنوعة ، منها
ذات الهيئة المستننة ومنها على شكل الورقة النباتية الثلاثية ومنها ما هو على
شكل ورقة نباتية مركبة (شكل ٢٥ و ٥٢ و ٥٣ و ٥٤) .

المآذن :

ومن الوسائل التي ساعدت على ابراز الواجهات اتخاذ المئذنة فى طرف
منها ، بحيث يكون للمسجد او للمدرسة مئذنة فى ركن او مئذنتان فى ركنين من
أركانها .

هذا وتمتاز المآذن المملوكية برشاققتها وتناسب اجزائها ، وهي تتكون من قاعدة مربعة مرتفعة وذلك فى مآذن كل من مدرسة المنصور قلاوون (بالبحاسين) ومدرسة سنجر الجاولى (بشارع ما راسينا) ومئذنة قوصون (بالقرافة الصغرى) ، ولكن نرى بعد ذلك ان هذه القاعدة المربعة لا يتعدى ارتفاعها مقدار مدخل السلم المؤدى لها (شكل ٢٥ و ٥١ و ٥٥) .

اما الادوار التى تعلو القاعدة فهى على شكل مثنى فتحت فيه مشرفات (بلكونات) ثم يلى هذا بدن مستدير تحيط به دورة تعتمد على حطات من المقرنصات ، ثم يعلو هذا جوسق يرتكز على اعمدة حجرية او رخامية يحمل الخوذة العلوية للمئذنة ، وهى ذات اشكال مختلفة اما على شكل مبخرة او قلة وهو النظام السائد (شكل ٥٢ و ٥٣ و ١٠٩ و ١١٤ و ١١٧) .

وقد ظهرت منذ النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى (١٤ م) (زكى حسن : فنون الاسلام ص ١٤٦ - ٥٨) مآذن ذات رؤوس مزدوجة وشاعت منذ نهاية القرن التاسع وبداية العاشر ، ومن امثلتها مئذنتا مدرستى قانى باى الرماح (بالمنشية) و (الناصرية) ، ومئذنة الغورى (بالجامع الازهر) هذا وقد امتازت هذه المئذنة الاخيرة بوجود سلم مزدوج بين دورتها الثانية والثالثة وهى ليست الوحيدة فى ذلك فنجد قبلها مئذنة مدرسة ازيك اليوسفى ٩٠٠ هـ - ١٤٩٤ : ١٤٩٥ م (بالخضرى) ويوجد مثل آخر ولكنه متأخر يرجع الى بداية العصر العثمانى وهو فى مئذنة مدرسة خير بك وقد بنيت هذه المئذنة على الاربع فى الربع الثالث من القرن العاشر الهجرى (١٦ م) وهذا السلم من الدورة الاولى الثانية (شكل ١٠٩ و ١١٩) .

هذا ووجود السلم المزودج بهذه المآذن يعتبر حيلة معمارية اراد المهندس ان يستعرض فيها ما وصل اليه فن المعمار من الاتقان فى الناحية البنائية .

القباب :

والقباب من العناصر التى اهتم بها المعمار وقد اقامها فوق الاضحية والمدافن او بأعلى المحراب وعلى جانبي البلاطة التى تلى المحراب مباشرة وفى بعض الاحيان جعلها تغطى الدركاوات ، والقباب لها اشكال مختلفة منها النصف كرى والبصلى والمذنب اما سطحها الخارجى فكان بسيطاً اما املس ذات تضليعات مستقيمة او منحنية .

وقد بدأ الاهتمام بزيينة القباب منذ العصر المملوكى الاول ولكن هذا لا يعدو الرقبة من الخارج ولا يتعداها الى السطح ، ونرى مثل ذلك فى قبة مدرسة سنقر السعدى (حسن صدقه) ٧١٥ : ٧٢١ هـ - ٣١٥ - ١٣٢١ م (بالمضفر) ، لكن



شكل ٥٢ — مسجد الأشرف قايتباي بقلعة الكهش —

٨٨٠ هـ / ١٤٧٥ م

فى العصر المملوكى الثانى بدأت الزخارف تكسو سطح القبة كلها ، ونرى مثل ذلك فى قبة مدفن السلطان برسباى ٨٣٥ هـ - ١٤٣٢ م (بالصحرا) ويغلب عليها الطابع التجريدى مثل قبة مدرسة قايتباى ، اما فى قبة المدرسة الجوهريه قبل ٨٤٤ هـ - ١٤٤٠ م (بالازهر) نجد ان زخارف تلك القبة غاية فى الحيوية اذ تتكون من أوراق ثلاثية مفرغة الوسط يربطها ببعض فرع نباتى متعرج وتشبهها فى ذلك القبة الشرقيه بمدفن عبد الله المنوفى حوالى ٨٧٩ هـ ، ١٤٧٤ م (بقراة قايتباى) ، وهذه الزخارف وان بدت بسيطة الا انها نراها بعد ذلك نضجت وأصبحت أكثر غنى، ونجد هذا فى كل من قبة العادل طومان باى ٩٠٦ هـ - ١٥٠١ م (بالعباسية) ، وقبة قانى باى امير اخور ٩٠٨ هـ - ١٥٠٣ م (بالمنشية) ، وهذه القباب تمتاز بانتشار الزخارف النباتية ذات التهشيرات على سطح القبة مع وجود اشربة متداخلة تقسم سطحها الى مناطق على شكل بخاريات ، ومن أجمل وأروع القباب ذات الزخارف النباتية المركبة قبة مدفن مدرسة خاير بك سنة ٩٠٨ هـ - ١٥٠٢ م (بباب الوزير) (شكل ١١٩) اذ نرى زخارف نباتية منتشرة على سطح القبة مع وجود شريط به جدلات على شكل القلب : ويقسم هذا الشريط سطحها الى (بخاريات) بأركانها الجدلات التى نكرناها ، ولم يقتصر الامر على الزخارف النباتية او الهندسية بل نجد زخارف حجرية على شكل دالات ونجد هذا فى كل من خانقاه فرج بين برقوق ٨٠٣ : ٨١٣ هـ (بالصحرا) وقبة مسجد المؤيد ٨١٨ - ٨٢٣ هـ (بباب زويلة) (شكل ٥٣ و ٥٥) .

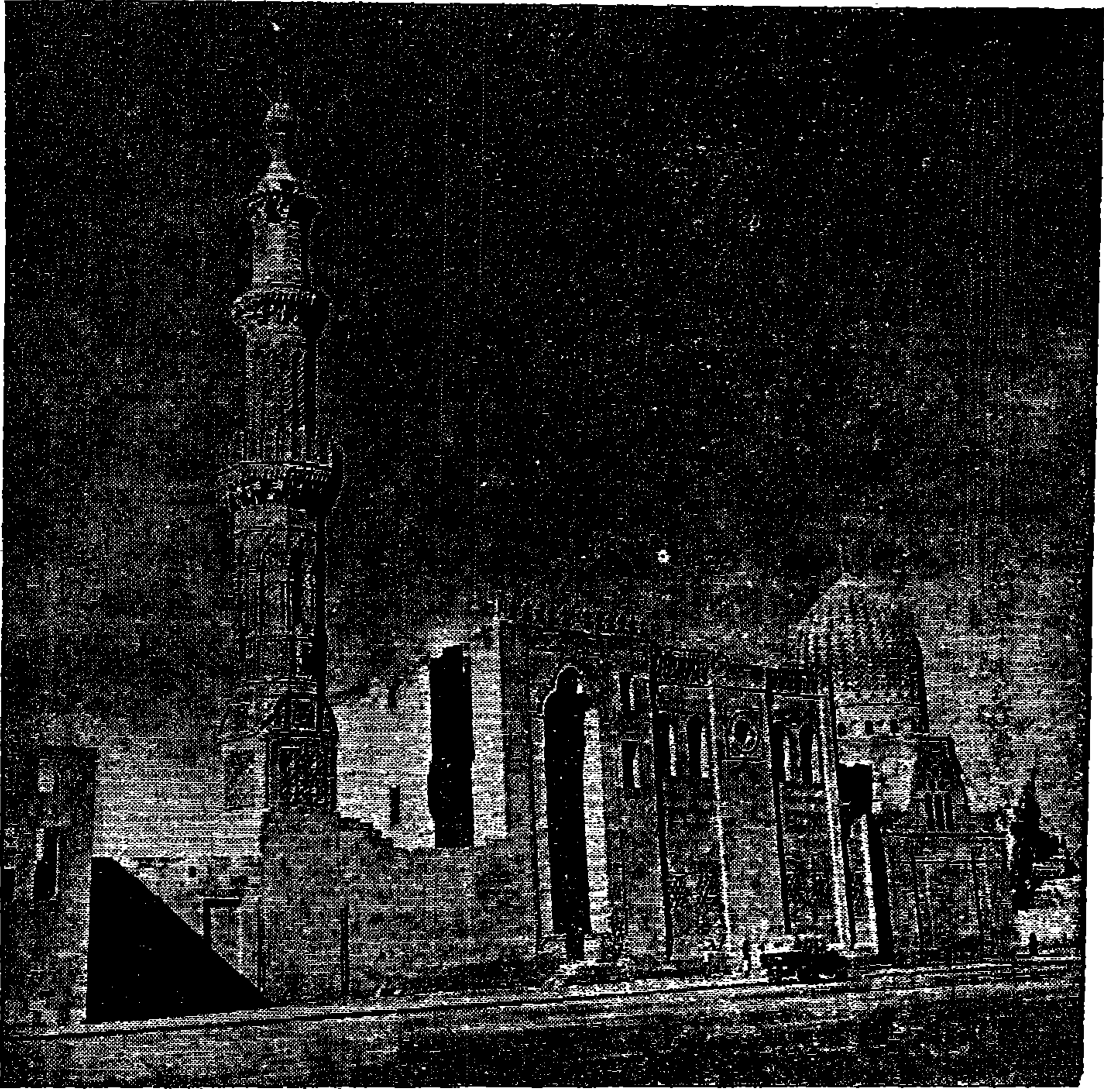
زخارف التوريق :

ولم يترك المعمار المبانى التى شيدها دون الاعتناء بها فنراه زينها زينه تتم عن ذوق سليم مرتقى ، واهتم بداخل البناء مثل خارجه تماما ، وانتقى الزخارف واهتم بنوعيتها ، فنرى غالبية الزخارف اما هندسية او نباتية محورة ، وهذه الاخيرة هى التى ميزت الفن الاسلامى عن غيره من الفنون اذا اطلق عليها الاوربيون اسم ارابسك Arabesque وهى زخرفة نباتية أصبح عليها الفنان من شخصيته حتى اكسبها طابعا جديدا لم يكن لها من قبل .

اما الوحدات الهندسية فقد استعمل منها الكثير واطاف اليها عناصر جديدة تتجلى فى المنحوتات التى على جوانب المحاريب وبالوجهات (شكل ٣١) .

الخط ودوره فى العمارة :

ولم يكتف المعمار بتزيين مبانيه بالوحدات النباتية والهندسية ، بل اضاف عنصرا هاما لعب دورا رئيسيا فى الفن الاسلامى عامة ، الا وهو الخط العربى ، وتبين آثار مدينة القاهرة المراحل التى تطور فيها هذا الخط ، فمنذ العصر الفاطمى وما قبله استغل الخط الكوفى ثم طرا عليه تطور وأصبحت تنتهى حروفه



شكل ٥٢ - مدرسة اينال بالصحراء - ٨٦٠ هـ / ١٤٥٦ م

بأوراق نباتية او تكتب حروفه على ارضية نباتية واصبح يزين كثيرا من العماائر في العصر الفاطمي حتى اصبح عنصرا لا غنى عنه ، وهذا الخط تمتاز حروفه بزواياها القائمة •

ومنذ نهاية الدولة الفاطمية ، وبداية الدولة الايوبية بدا يظهر خط النسخ على جدران العماائر واستعمله المعمار في تزيين كثير من المواضع في المباني ، فنجدده مثلا على عضادتي المداخل ، وباعلى الواجهات العمومية ، وباعلى واجهات الصحنون المكشوفة بالمدارس وحول رقاب القباب من الداخل والخارج وبقطبها الداخلي ، وحول ابدان المآذن ، هذا بالاضافة الى ما يعلو الابواب والمحاريب وجدران المدافن والاسبلة •

وقد حفرت هذه الخطوط دخل اقاريز غائرة عن مستوى الحائط ، تفصل بين اجزاء النص الواحد فواصل متنوعة منها ما هو على شكل جامات مستديرة او مقصصة زين داخلها بزخارف نباتية رائعة ، او فواصل مستطيلة مدببة الحواف ، وقد امتاز هذا الخط بالليونية فى حروفه ، وهذا لا يتأتى الا بعد نضج فنى كبير خاصة وان المادة ، وهى هنا حجرية صلبة تتحكم فى الشئ المنفذ ، فانتشر اولا الخط الكوفى على العماثر ثم من بعده الخط النسخى الذى يتطلب جهدا اكبر فى التنفيذ (شكل ٦٤) هذا الى جانب خط الثلث الذى اشتق من النسخ .

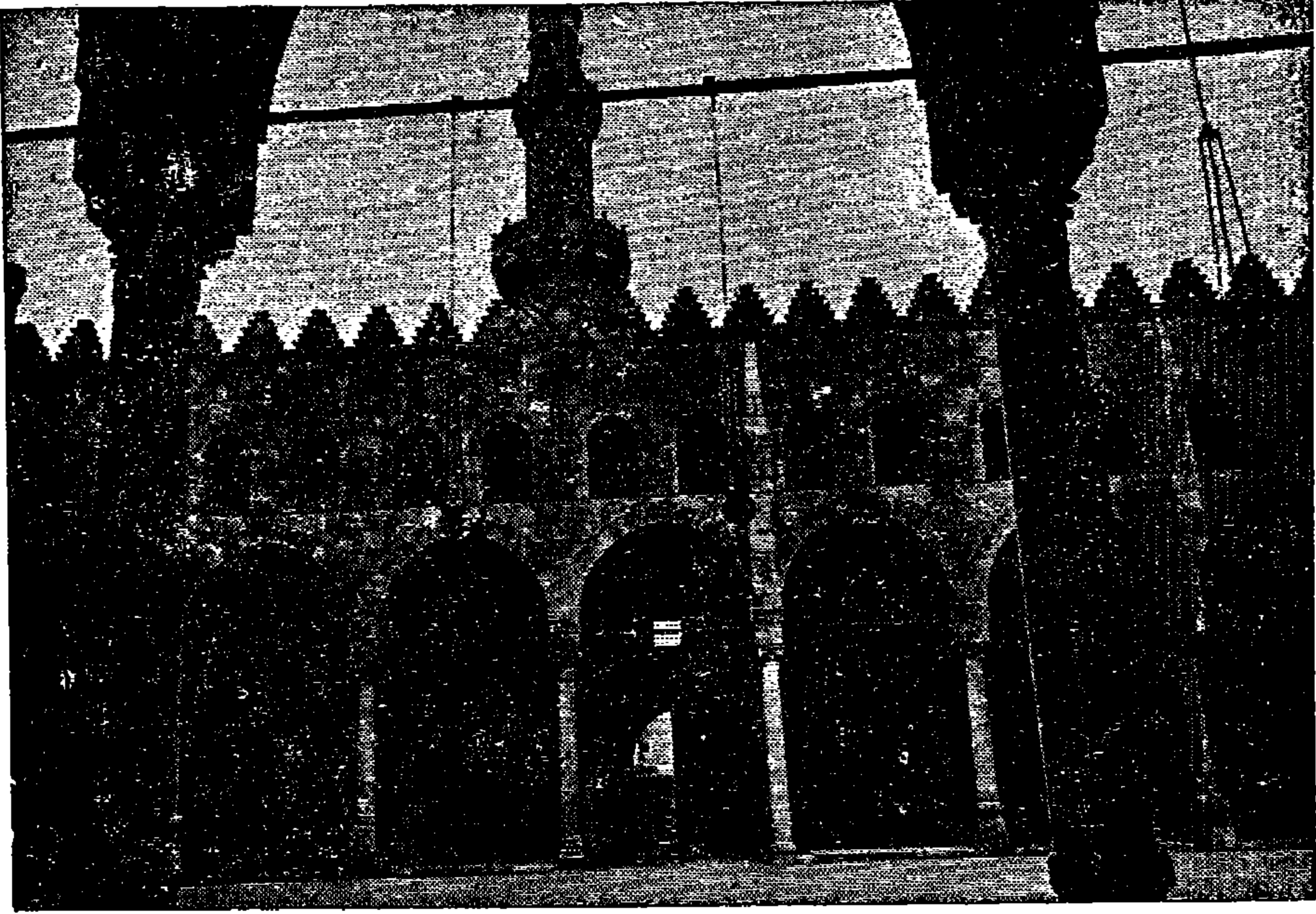
وقد ظهر الى جانب الخط النسخى فى تزيين العماثر خط آخر اطلق عليه الكوفى المربع ، ولكنه لم يحتل مكانة الخط الخط النسخ من ناحية الانتشار فى اكثر من مكان فى المبنى الواحد ، بل نراه فى اماكن محدودة داخل مناطق مربعة او مستطيلة او دائرية ، وقد بدا استعمال هذا الخط منذ بداية دولة المماليك البحرية ، وذلك بوزرة رخامية بمدفن زين الدين ابو المحاسن يوسف ٦٩٧ هـ - ١٢٩٨ م (بشارع القادرية) وبمدخل مدرسة السلطان حسن ٧٥٧ هـ - ٧٦٤ هـ ١٣٥٦ م ١٣٦٢ م - (بميدان صلاح الدين) واستعمل هذا الخط فى دولة المماليك البرجية وذلك بمدخل مسجد المؤيد شيخ ٨١٨ هـ - ٨٢٣ هـ (١٤١٥ : ١٤٢٠ م) «باب زويلة» ، وبمدخل مسجد فيروز الساقى ٨٣٠ هـ - ١٤٢٦-١٤٢٧ م (بدرج سعادة) .

المباني الدينية :

نظام المساجد الجامعة :

فنرى من ناحية التخطيط العام للابنية الدينية ان نظام المساجد الجامعة ما زال متبعا وهذا الطراز يتكون من صحن اوسط مكشوف تحيط به اربعة اروقة اعماها رواق القبلة ، وتقسم هذه الاروقة الى بلاطات بواسطة بوائك تعتمد على اعمدة او دعائم ، ونرى هذا الطراز متبعا فى العصر المملوكى البحرى ، فى مسجد السلطان الظاهر بيبرس ٦٦٥ هـ - ١٢٦٦ : ١٢٦٩ م (بالظاهر) ومسجد الامير الماس الحاجب ٧٣٠ هـ - ١٣٢٩ : ١٣٣٠ م (بالحميلية القديمة) ومسجد الناصر محمد ٧٣٥ هـ - ١٣٣٥ م (بالقلعة) (شكل ٥٤) والطنبغا الماردانى ٧٣٩ - ٧٤٠ هـ - ١٣٤٦ : ١٣٤٧ م (بالتبانة) (شكل ١١٧) ومسجد اق سنقر الناصرى ٧٤٧ : ٧٤٨ هـ - ١٣٤٦ : ١٣٤٧ م (باب الوزير) ومسجد منجك اليوسفى ٧٥٠ هـ - ١٣٤٩ م (باب الوداع) .

وقد ظل نظام المساجد الجامعة متبعا الى جانب انظمة اخرى طوال عصر دولة المماليك البحرية ، ولكن اضيف اليه كتلة معمارية جديدة وهى مدفن المنشئ .
وقد استمر نظام المساجد الجامعة فى عصر دولة المماليك البرجية بل طوره .



شكل ٥٤ - مسجد الناصر محمد بالقاهرة - رواق المدخل
٧٣٥ هـ / ١٣٣٥ م

المعمار وأدخل عليه كثيراً من النظم السائدة في ذلك العصر، ومن الأمثلة التي تسير على هذا النظام السابق مسجد السلطان المؤيد شيخ ٨١٨ : ٨٢٣ هـ - ١٤١٥ : ١٤٢٠ م (بياب زويلة) ومسجد القاضي يحيى زين الدين ٨٥٢ ، ٨٥٣ هـ - ١٤٤٨ : ١٤٤٩ م (ببولاق) ٨٥٦ - ١٤٥٢ م (بالحبانية) ، ومسجد بدر الدين الونائي ، منتصف القرن التاسع الهجري (١٥ م) بشارع (القبر الطويل) .

وقد الحق ببعض الأمثلة السابقة مدافن للمنشئين مثل مسجد السلطان المؤيد ، ومسجد بدر الدين الونائي .

نظام المدارس :

وقد ظهر إلى جانب نظام المساجد الجامعة نظام آخر مختلف عنه في الشكل والجوهر ، وهو نظام المدارس ذات الايوانات المتعامدة على صحن أوسط مكشوف وإن كان هذا النظام لم يبدأ هكذا بل كان في أول الأمر عبارة عن صحن أوسط به ايوانات متقابلان ، وذلك في حالة استخدام المدرسة لمذهبيين ، ونجد هذا في المدرسة الكاملية ٦٢٢ هـ : ١٢٢٥ م (بالنحاسين) ثم نجد أربعة ايوانات ، ولكن ليست متعامدة ، بل نجد كل ايوانين متعامدين على صحن

متفصل عن الآخر وذلك فى المدرسة الصالحية ٦٤١ : ٦٤٨ هـ -
١٢٤٣ ، ١٢٥٠ م (بالنحاسين) .

وأول مثل وصل إلينا متكاملًا نرى فيه أربعة إيوانات متعامدة على صحن
أوسط هو مدرسة السلطان المنصور قلاوون سنة ٦٨٤ هـ -
١٢٨٥ م (بالنحاسين) .

ومن أشهر المدارس فى العصر المملوكى البحرى مدرسة الناصر محمد
٦٩٥ : ٧٠٣ هـ - ١٢٩٥ : ١٣٠٤ م (بالنحاسين) ومدرسة آل ملك
الجوكندار ٧١٩ هـ - ١٣١٩ م (باب الغلام) ومدرسة صرغتمش ٧٥٧ هـ -
١٣٥٦ م (بالخضيري) ومدرسة السلطان حسن ٧٥٧ : ٧٦٤ هـ -
١٣٥٦ : ١٣٦٢ م (بميدان صلاح الدين) (شكل ٣٦) ، ومدرسة أم السلطان
شعبان ٧٧٠ هـ - ١٣٦٩ (بالتبانة) ومدرسة الجاى اليوسفى ٧٧٤ هـ -
١٣٧٢ م (بسوق السلاح) .

وقد أضيف للمدارس منذ نشأتها بالقاهرة ضريح للمنشئ ونرى ذلك فى
العصر الايوبى فى مدرسة الصالح نجم الدين ايوب ٦٤١ : ٦٤٨ هـ -
١٢٤٣ : ١٢٥٠ م (بالنحاسين) وسارت المدارس على هذا النوال خلال
العصر المملوكى بشقيه ،

وتمتاز مدارس العصر المملوكى البحرى بالضخامة والاتساع فى البناء
والمساحة وعمق إيوان القبلة وكبر مساحته خاصة فى ضلعية الطوليين ،
واتساع مساحة الصحن المكشوف اتساعا عظيما ، ووجود ميضاه فى وسطه .
(شكل ٣٦) .

وقد الحق بالمدارس بالاضافة الى الاضحية ، وحدتان معماريتان على جانب
كبير من الاهمية فى الحياة العامة ، الا وهما السبيل والكتاب ، وكان الكتاب
يعلو السبيل وان كنا لا نجد مثل هذا بمدرسة أم السلطان شعبان (بالتبانة)
ومسجد قجماس الاسحاقى (بالدرب الاحمر) ومدرسة خاير بك (بباب الوزير)
(شكل ١١٩) .

وبداية الحق الاسيلة بالمدارس بدأت منذ عصر الناصر محمد بن قلاوون ، اذ
الحق سبيلا بالواجهة الشرقية بمدرسة والده المنصور قلاوون وذلك فى سنة
٧٢٦ هـ - ١٣٢٦ م ومنذ ذلك الوقت أخذت فى الانتشار والحققت بكثير من
الابنية الدينية .

هذا وقد استمر نظام المدارس ذات الايوانات المتعامدة على صحن أوسط
خلال العصر الجركسى أيضا وان كان المعمار قد بدأ يناسب بين أجزاء المدرسة
فأصبحت صغيرة ، وأكثر رشاقة عن ذى قبل ، وصغر حجم الصحن ، وأمكن

تغطيته بسقف خشبي مسطح يتوسطه شخشيخة وهو الشائع وان كان يوجد امثله تشذ في ذلك مثل مدرسة خاير بك (بباب الوزير) حيث نجد قبوا مروحيا يتوسطه مثن يعلوه شخشيخة أيضا (شكل ١١٨) .

وبالتالى اختفت الفسقية التى كانت تتوسط فى حالته المكشوفة ، وأصبح يدخل لها من باب جانبي بالصحن .

هذا ومن أشهر مدارس العصر البرجى التى بنيت حسب نظام الاربعة ايوانات مدرسة الاشرف قايتباى ٨٧٧ ، ٨٧٩ هـ — ١٤٧٢ : ١٤٧٤ م (بالصحرا) ومدرسته أيضا بقلعة الكيش ٨٨٠ هـ — ١٤٧٥ م : ومدرسة الامير ازبك اليوسفى ٩٠٠ هـ — ١٤٩٤ : ١٤٩٥ م (بالخضير) ، ومدرسة السلطان الغورى ٩٠٩ — ٩١٠ هـ — ١٥٠٤ — ١٥٠٥ م (الغورية) (شكل ٣٠ و ٣١)

ولم يكتف المعمار ببناء نظام المدارس ذى الاربع ايوانات متعامدة على صحن أوسط بل نراه يصمم طرازا آخر ذا ايوانين، وهذا الطراز يعتبر رجعة للسنة القديمة التى نراها فى المدرسة الكاملية (دار الحديث الكاملية) ٦٢٢ هـ — ١٢٢٥ م (بالنحاسين) .

ونجد هذا النظام فى العصر المملوكى البحرى فى كل من مسجد احمد كوهيه ٧١٠ هـ — ١٣١٠ م (بالركيبة) وجامع شرف الدين ٧١٧ : ٧٣٨ هـ — ١٣١٧ : ١٣٣٧ م (شارع الازهر) .

واستمر نظام الايوانين فى عصر المماليك الجراكسة، ونراه فى مدرسة اينال اليوسفى ٧٩٤ : ٧٩٥ هـ — ١٣٩٢ : ١٣٩٣ م (بالمغريلين) والمدرسة المحمودية ٧٩٧ هـ — ١٣٩٥ م (الخيامية) .

وهذه العمائر نجد بها مميزات العمارة فى العصر الجركسى من حيث تناسب اجزاء المبنى الواحد بعضه مع بعض ، وصغر حجم الصحن ، وتغطيته بسقف خشبي مسطح يتوسطه (شخشيخة) .

ولم يكتف المعمار بانشاء عمائر دينية ذات ايوانان بل نراه يقيم مباني ذات ايوان واحد ونرى مثل هذا النظام بمدرسة قطلوبغا الذهبى ٧٤٨ هـ — ١٣٤٧ م (بشارع سوق السلاح) ومسجد ايتمشى البجاسى ٧٨٥ هـ — ١٣٨٣ م (بباب الوزير)

النظام الجامع بين والمساجد الجامعة :

وقد ابتكر المعمار نظاما يجمع بين نظام المساجد الجامعة ذات الاروقة ونظام المدارس ذات الايوانات الاربعة المتعامدة على صحن أوسط، الا اننا نرى أن هذا النظام اغلب عناصره من نظام المدارس ، وما اضافة المعمار من نظام المساجد

الجامعة هو تقسيم الايوانات بواسطة بوائك ، وقد أضيف الى هذا النظام جميع العناصر التى تضاف الى المدارس من مدافن وأسبلة وكتاتيب .

ونجد بداية هذا النظام فى مدرسة السلطان المنصور قلاوون ٦٨٢ : ٦٨٤ هـ - ١٢٨٤ : ١٢٨٥ م (بالنحاسين) وذلك بآيوان القبلة .

وقد ظهر هذا النظام بعد ذلك فى مسجد احمد المهندار ٧٢٥ هـ - ١٣٢٤ : ١٣٢٥ م (بالدرب الاحمر) وبمسجد اصلم السلحدار ٧٤٥ ، ٧٤٦ هـ - ١٣٤٤ : ١٣٥٤ م (بزرع النوى) ونجد ان هذا النظام قد اتضحت صفاته وكمل نضجه فى مسجد وخانقاه الامير شيخو ٧٥٠ هـ - ١٣٤٩ م ٧٥٦ هـ - ١٣٥٥ م (بالصلبية)

وقد استمر هذا النظام خلال العصر المملوكى البرجى فى كل من مسجد السلطان الظاهر برقوق ٧٨٦ : هـ - ١٣٨٤ : ١٣٨٦ م (بالنحاسين) وخانقاه ابنة الناصر فرج ٨٠٣ : ٨١٣ هـ - ١٤٠٠ : ١٤١١ م (الصحرا) وبمسجد برسباى ٨٣٥ هـ - ١٤٣٢ م (بالصحرا) ، ومدرسة جاثم البهلوان ٨٨٣ هـ - ١٤٧٨ م (بالسروجية) ومدرسة ابو بكر مزهر ٨٨٤ هـ - ١٤٧٩ ، ١٤٨٠ م (ببرجوان)

الخانقاوات :

وقد اهتم المعمار ببناء الخانقاوات والاربطة ، وقد انشئت هذه المباني من اجل طائفة الصوفية المنقطعين للعبادة ، ووقفت اوقاف واعيان للصرف عليها وعلى من فيها .

ومن الخانقاوات الشهيرة فى العصر المملوكى البحرى خانقاه ببيرس الجاشنكير ٧٠٦ : ٧٠٩ هـ - ١٣٠٦ : ١٣١٠ م (بالدرب الاصفر) وخانقاه الامير شيخو ٧٥٦ هـ - ١٣٥٥ م (بالصلبية) .

واستمر نظام الخانقاوات فى عصر المماليك البرجية ومن اشهر الخانقاوات فيه خانقاه فرج بن برقوق ٨٠٣ : ٨١٣ هـ - ١٤٠٠ : ١٤١٠ م (بالصحرا) (شكل ٥٥) وخانقاه الاشرف برسباى ٨٣٥ هـ - ١٣٤٢ م (الصحرا) وخانقاه الاشرف اينال ٨٥٥ : ٨٦٠ هـ - ١٤٥١ : ١٤٥٦ م (الصحرا) (شكل ٥٣) .

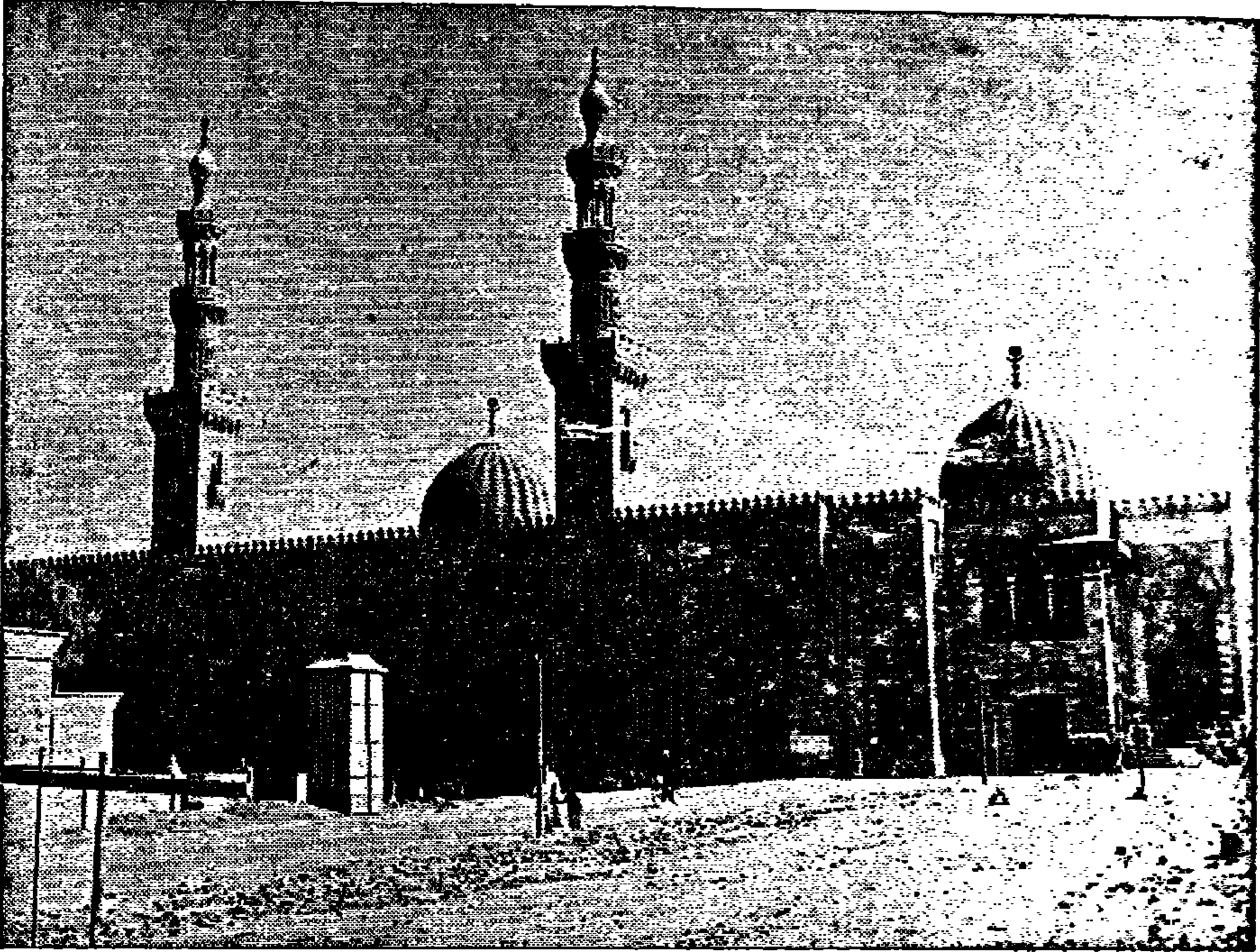
المنشآت المدنية :

القصور :

واذا كان المعمار قد اهتم بالمنشآت الدينية ونوع فى تصميمها واعتنى بها فلم ينس المنشآت المدنية التى تعتبر عنصر هام فى مجال المعمار الاسلامى ، فأقام

القصور والدور لسكن الامراء والسلاطين ، الا ان ما وصلنا منها قليل يعد على اصابع اليد الواحدة وذلك لتهدمها واندثارها بفعل الزمن او بالاعتداء عليها بفعل الانسان ذاته .

ومن القصور المملوكية التى مازالت بقاياها موجودة لئلا قصر الامير الين اق. ٦٩٣ هـ - ١٢٩٣ م (باب الوزير) وقصر الامير قوصون (يشبك) حوالى



شكل ٥٥ - خاتقاه الناصر فرج بن برقوق بالصحراء ٨١٢ هـ / ١٤١١ م

٧٣٨ هـ - ١٣٣٧ م (خلف مدرسة السلطان حسن) . وقصر الامير بشتاك
٧٣٥ : ٧٤٠ هـ - ١٣٣٤ - ١٣٣٩ م (بين القصرين) (شكل ٥٦) .

ومقعد الامير مامى ٩٠١ - ١٤٩٦ م (بيت القاضى) (شكل ٥٧) وبقايا
قصر الغورى (الصليبة) .

الواجهات : « المشربيات » :

والناظر لواجهات تلك القصور المتبقية والمحتفظة بكيانها يتبين أن المعمار لم يعتنى بها مثلما فعل فى المباني الدينية ، ولكنه فكر فى طريقة اخرى يزين بها تلك

الواجهات بوضع مشربيات بها ، وان كانت هذه المشربيات تخرج عن فن المعمار الى القائمين بفنون النجارة الا ان القائمين بهذه الاعمال لا يفعلون شئ الا بعد مشورة المهندسين ، فهم الذين يحددون مكان تلك المشربيات واتساعها بتلك الواجهات ، وهذه المشربيات تتكون من احجية خشبية مجمعة من قطع صغيرة من خشب الخرط ، وهذه الظاهرة امتازت بها بيوت وقصور القاهرة منذ ذلك العهد (شكل ٥٦ و ١١٩) .

واستعمال هذه المشربيات يخدم ناحيتين ، الاولى هي ان جو القاهرة يميل للحرارة وخاصة في الصيف ، فهذه المشربيات تقوم بحجب اشعة الشمس وان كانت تسمح بدخول الهواء من خلال فتحاتها التي تشبه (نسيج الدانتيل) الى حد كبير اما الناحية الثانية فتترجع للحياة الاجتماعية التي تحجب المرأة فهذه المشربيات سهلت لها مهمة رؤية ما تريده دون ان يراها احد من خلف هذا الستر .

وهذه المشربيات تحتل مساحات كبيرة من واجهات منازل القاهرة بل انها تبرز عن مستوى الواجهات بمقدار كبير حتى ان المتجول في المناطق القديمة من القاهرة يرى ان المشربيات في المنازل المتقابلة تكاد تتلامس ، وهذه المشربيات مكونة بتجميع برايق من الخشب المخروط مكونة بأشكال هندسية بديعة ، تتخلها طيقتان تفتح من اسفل ، حتى لاتعطى فرصة للجار ان يرى من بداخل المسكن في حالة فتح الطاقة .

وسبب تسمية المشربية بهذا الاسم يرجع لوضع اوانى الشرب (القل) بها ومن هنا جاء لها هذا الاسم ، ويوجد رأى آخر يقول ان سبب تسميتها بهذا الاسم جاء من اشراب يشرب مشرب أى يطل من الشئ ، ومنها جاءت هذه التسمية ، وعلى كل فان المشربيات تعتبر من الظواهر التي امتازت بها دور القاهرة عن غيرها من المدن .

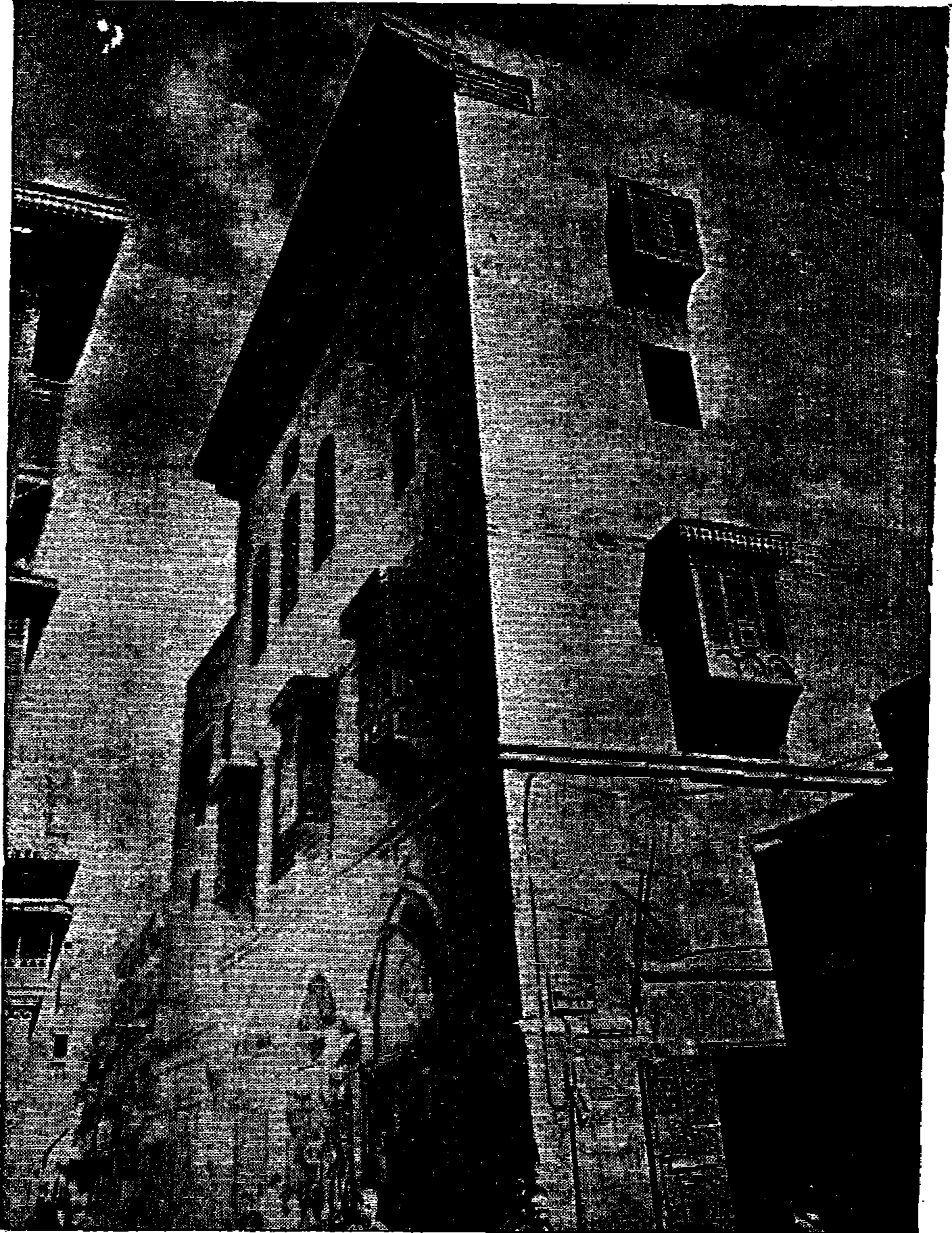
الخانات والوكالات :

والى جانب اهتمام المعمار بالقصور والرباع نراه يهتم ايضا ببناء الخانات والوكالات ونحن نعرف مقدار اهمية هذه المنشآت في حياة مدينة القاهرة .

ومن أهم وكالات القاهرة في العصر المملوكى بشقية وكالة قوصون قبل ٧٤٢ هـ — ١٣٤١ م (بباب النصر) ووكالة قايتباى بالأزهر وباب النصر ٨٨٢ هـ — ١٤٧٧ م ٨٨٥ هـ — ١٤٨٠ ، ١٤٨١ ، وكالة الغورى (النخلة) ٩٠٩ : ٩١٠ هـ — ١٥٠٤ : ١٥٠٥ م (التبليطة) ، وخان الخليلى ٩١٧ هـ — ١٥١٢ م (شكل ٢٨ و ٥٨) ، وخان الزراكشة أوائل القرن العاشر الهجرى (١٦ م) (بالازهر) .

البيمارستانات :

ولم ينس معمار العصر المملوكى ان يصمم ابنية ومنشآت تخدم الاغراض الصحية فأقام البيمارستانات او المستشفيات لمعالجة جميع الامراض وليست



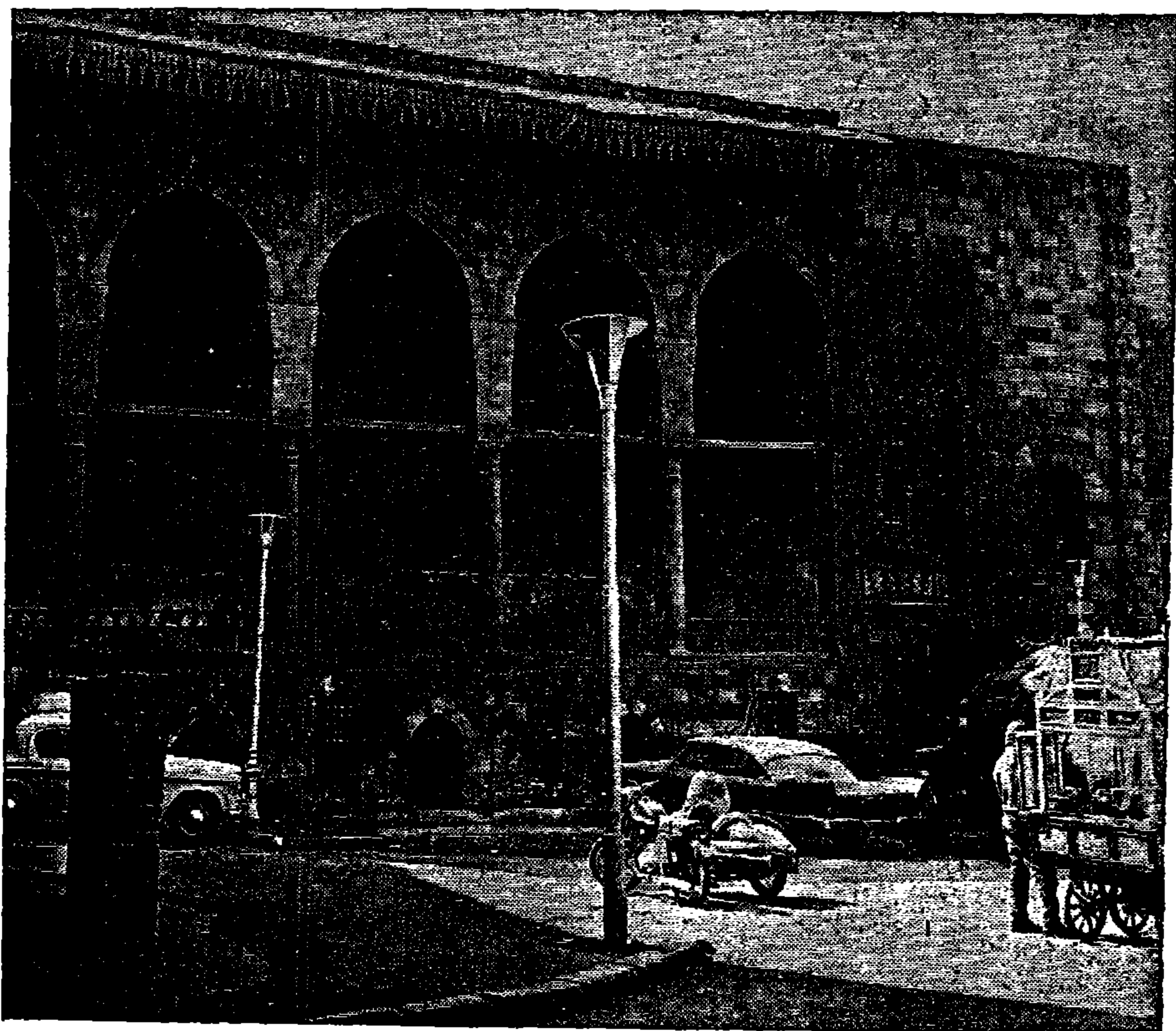
شكل ٥٦ - قصر الامير يشناك - الواجهة العمومية - بين القصرين
٧٤٠ هـ / ١٣٣٩ م

خاصة بمعالجة الامراض العقلية فقط وقد اقام المعمار بيمارستانات غير ان المتبقى منها لا يعطى عنها فكرة واضحة .

ومن هذه البيمارستانات البيمارستانات المنصوري وقد اندثر اغلبه (شكل ٢٦) اما بيمارستانات السلطان المؤيد ففي حالة رديئة من الحفظ ولكن بقاياها تعطينا فكرة واضحة عن تكوينها .

الحمامات :

كذلك اهتم المعمار باقامة الحمامات وهي منشآت ذات نفع عظيم وتأثير كبير



شكل ٥٧ — مقعد الامير ماماي السيفي — بيت القاضي بالجبالية
١٩٠١ هـ / ١٤٩٦ م

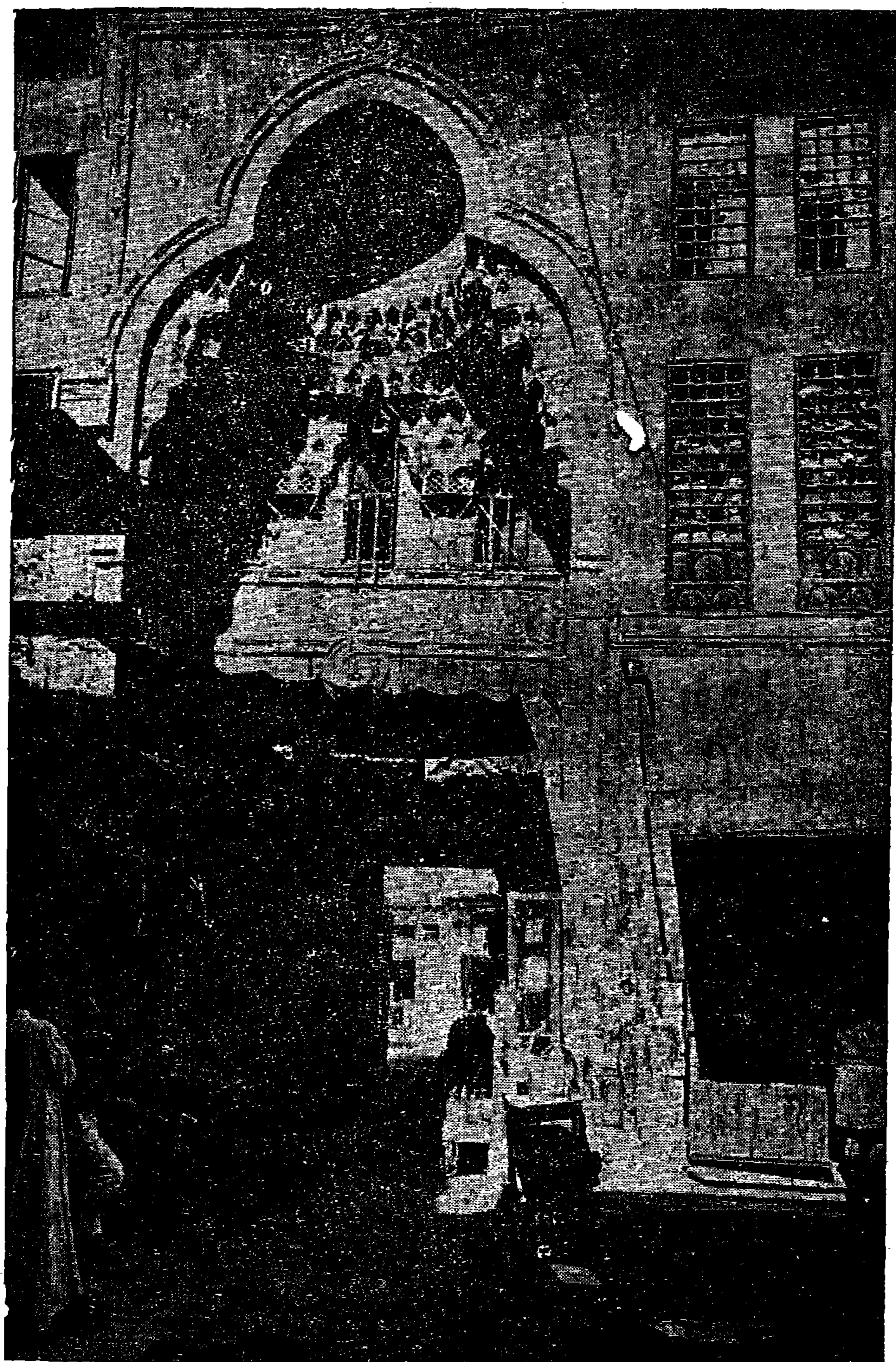
على الصحة والحياة العامة ، غير ان ما وصلنا من حمامات ذلك العصر قليلة ، والمتبقى منها في حالة مندثرة واحسنها حالا الحمام المؤيدي ٨٣٣ هـ — ١٤٢٠ م (تحت الربيع) .

ولم يكتف المعمار ببناء الحمامات العامة بل نراه يلحقها بالمساكن والقاعات
ومن هذه الامثلة التى وصلتنا حمام بقاعة محب الدين الموقع ٧٥١ هـ -
١٣٥٠ م (بيت القاضى) ٠٠٠ وحمام بسكن الامير خاير بك ٩٠٨ هـ -
١٥٠٢ م (بياب الوزير) ،

تأثير مبانى القاهرة على اوربا :

هذا وقد اثرت عمائر مدينة القاهرة على عمائر غيرها من المدن ويتعدى ذلك
الاثر حدود القطر المصرى وبلاد الشرق الى بلاد الغرب الاوربى ، فمثلا نظام
المداميك ذات الالوان المتبادلة الذى شاع بالقاهرة ابان السلطنة المملوكية ،
نجده قد ظهر فى بعض مبانى مدينة البندقية ،

كما ان نظام القباب ذات الجوسق الذى نراه فى قبة المنوفى (نهاية القرن
السابع الهجرى (١٣ م) « بالقرافة الصغرى » نجد انه قد تأثر به الفنان
برونلكسى Filippo Brunellischi وقد نسب هذا النوع من القباب الى
عبقريه هذا الفنان الذى ظهر فى النصف الاول من القرن (١٥ م) ونحن نرى
ان الاثر الاسلامى الذى ذكرناه يسبقه بقرنين من الزمن هذا وقد تأثر مهندسو
عصر النهضة الذين صمموا أبراج الكنائس فى ايطاليا بتصميم المآذن المملوكية
بمصر (زكى حسن : فنون الاسلام ص ٦٦١ - ٦٦٢) .



شكل ٥٨ - خان الخليلي - الباب الشمالي - ٩١٧ م / ١٥١١ م

العمارة في العصر العثماني

محمد مصطفى نجيب

في يوم السبت خامس عشر ربيع الاخر سنة اثنين وعشرين وتسعمائة (ابن اياس : بدائع الزهور جـ ٣ ص ٢٦) كانت القاهرة تموج بالحركة والنشاط لخروج السلطان قانصوه الغوري للاقاءة السلطان سليم العثماني ، فاعد جيشا عظيما واخذ معه ما في خزائن الدولة من مال وسلاح .

وتلاقى السلطان الغوري مع السلطان سليم العثماني في موقعة مرج دابق وكانت الدائرة على الغوري ، وتشقت الجيش واصبح الطريق مفتوحا الى القاهرة وواصل سليم سيره اليها ودخلها بعد مقاومة من جانب السلطان طومان باي . ومكث بها مدة الى ان استتب له الوضع وولى على مصر الامير خير بك نائبا عنه .

وقد اخذ سليم قبل رحيله عن القاهرة جميع الصنائع المهرة من بنائين ومرحمين ونجارين وارباب الصنائع من كل فن وترك القاهرة خالية الوفاض ، الا ان ابن اياس يذكر ان السلطان سليم شاه لما اخذ من مصر هؤلاء الجماعة احضر غيرهم من استانبول يقيمون بمصر عوضا عن الذين خرجوا منها

وكان لهزيمة مصر على يد العثمانيين اثره على الحياة الفنية في مدينة القاهرة وخاصة الفنون البنائية فبعد ان كان بها السلطان وهو المحرك الاول للحركة البنائية ويتبعه الامراء في ذلك تلاشى ذلك الامر وانتهت السلطنة من مصر وهذا ما افقد حركة البناء حيويتها واصبحت المباني التي تبنى ليست في عظمة وابهة مباني سلاطين وامراء المماليك .

كما ان رحيل الصنائع المصريين واحلال صنائع اخرين محلهم عجل بظهور طراز جديد مجلوب من الخارج الا ان السماح بعودة الصنائع المصريين بعد وفاة السلطان سليم وتولية ابنه سليمان الحكم عمل على تطعيم هؤلاء الصنائع باساليب ومهارات جديدة مكنتهم من عرضها في المباني التي اقاموها بمدينة القاهرة بعد عودتهم اليها .

هذا بالاضافة الى الغاء مناصب القضاة الاربعة التي عرفت في العصر المملوكي واجلال قاضي تركي (ابن اياس : بدائع الزهور جـ ٣ ص ٢٠٤ - ٣٠٠)

يتبع مذهب الدولة العثمانية ادى الى اختفاء نظام المدارس ذات الايوانات الاربعة الذى كان متبعاً في الدولة المملوكية وان كانت قد بنيت بعض المساجد القليلة التى تتبع هذا النظام الا ان هذا لايعنى تدريس المذاهب الاربعة بها بل هو مجرد احياء لطراز قديم من طراز العمارة اراد المعمار ان يؤكد قاهرته فيه .

مهندسو العصر العثمانى :

تفغل كثير من المصادر ذكر اسماء المهندسين رغم اهميتهم فهم الذين صمموا الابنية العظيمة التى تزدان بها القاهرة على مر عصورها وعلى ذلك فائدهم واضح ان كل مبنى هو نتاج عقل مفكر صممه وعمل على تنفيذه واخراجه بالهيئة النهائية التى ترضيه .

ومن مهندسى ذلك العصر المهندس الكبير سنان اذ انه وضع تصميم مسجد احمد باشا المعروف بجامع طوب قيو (باستانبول) ومن الملاحظ ان تصميم هذا المسجد نراه منفذاً هو نفسه بمسجد الملكة صفية بالقاهرة وسواء حضر هذا المهندس الى القاهرة ام لم يحضر فانه من المسلم به ان تصميمه الذى عمله بالقسطنطينية قد طبق فى أحد مساجد القاهرة الشهيرة (شكل ٥٩) .

وقد نبغ خلال هذا العصر ايضا فى علم هندسة المعمار ، احد الامراء وهو الامير عبد الرحمن كتحذا الذى تزدان القاهرة بكثير من آثاره واعماله وليس هذا غريباً اذ نجد ان كثيرين غيره من أمراء مصر وسلطينها فى العصر المملوكى كانوا يمارسون نفس الهواية فعلى ما نعلم ان السلطان محمد بن قلاوون زاول مهنة الهندسة فى انشاء قصر الامير يلغا اليحياوى وكذلك الامين سنجر ابن عبد الله الشجاعى المنصورى زاول تلك المهنة .

وقد اعتمد الامير عبد الرحمن كتحذا على خبرته فى مواصفة وتنفيذ منشآته المعمارية التى امتازت بالقوة والجمال وكثرة الزخارف ودقتها .

وقد قام بتجديد وانشاء عدة مشاهد ومدافن منسوبة الى آل بيت رسول الله فقد جدد المشهد الحسينى ومشاهد السيدة زينب (بقناطر السباع) والسيدة سكينة والسيدة نفيسة والمشهد المعروف بالسيدة عائشة بالقرب من باب القرافة كما زاد فى مقصوره الجامع الازهر مقدار النصف وبنى لنفسه مدفنًا وسبيلا يعلوه كتاب ومئذنة بنفس المسجد (الجبرتى : ج ٢ ص ٦٢٥) .

ومن مهندسى القرن ١٢ هـ المهندس يوسف بشناق الذى وضع تصميم مسجد محمد على (بقلعة الجبل) وقد اشتقه من تصميم مسجد السلطان احمد بالاستانة ، فاقتبس منه مسقطه الافقى بما فيه من الصحن والفسقية

مع تحويرات طفيفة وقد ساعده في ذلك « على حسين » وكان مازال تلميذا له
وقد الحق بعمارة المسجد في سنة ١٢٥٨ هـ بوظيفة منظم أحجار (شكل ١١٥)

مواد البناء

استخدم في بناء عمائر ذلك العصر الحجر الجيري بأنواعه ولكن غلب استعمال الحجر الأحمر (الطوبى) في البناء وعلى ذلك فقدت مباني القاهرة ميزة من أهم مميزاتها المعمارية وقد انتشر هذا النظام الإبلق وشاع في أيام السلطنة المملوكية وقد حاول المعمار أن يكسب بعض مباني القاهرة في العصر العثماني مظهر النظام الإبلق فعمد إلى طلاء الواجهات باللونين الأبيض والأسود أو الأحمر . وقد جلبت أحجار تلك المباني من المحاجر القريبة من القاهرة ولم يزد حجم الحجر المستعمل في البناء عن مثيله في أيام دولة المماليك الجراكسة .

ورغم كثرة استعمال الأحجار إلا أن الآخر كان له مجاله في البناء وخاصة في القباب الضخمة التي شاعت وأصبحت علما على ذلك العصر واستعمال الحجر بها يرجع لسبب فني بنائي وذلك لتخفيف الضغط الطارد الناتج منها على باقى أجزاء البناء . وقد استعمل في لصق الأحجار مونات يغلب عليها الجبس والقصرمل (الرماد) حتى تزداد المباني تماسكا .

تزيين واجهات المساجد :

تميزت واجهات العمائر في العصر العثماني بالبساطة وعدم الالتقان في بعض الأحيان وأصبحت لاتطاول مثيلاتها المملوكية في الارتفاع كما نجد أن الشبابيك في واجهة مسجد الملكة صفية ليست في دخلات تمتد بطول الواجهة بل تقتصر على الشبابيك السفلية منها والعلوية على نفس مستوى الواجهة وبالتالي اختفت المقرنصات التي تتوج تلك الدخلات (شكل ٥٩) إلا في واجهات بعض المباني التي استمرت بها التقاليد المملوكية ونجد هذا في واجهات مسجد المحمودية ٩٧٥ هـ — ١٥٦٨ م (بالمنشية) إذ أن شبابيكه في دخلات تتوجها صفوف من المقرنصات .

كما تميزت مداخل الأبنية الدينية في ذلك العصر بأنها معلقة وتوجد نروة ذلك في مسجد الملكة صفية ١٠١٩ هـ — ١٦١٠ م (بالدوادية) (شكل ٥٩) .

وقد بدء تعليق المساجد منذ العصر الفاطمي في مسجدا الصالح طلائع ٥٥٥ هـ — ١١٦٠ م (بباب زويلة) وتسلسل ذلك خلال عصر المماليك البحري والبرجي إلا أنه بلغ في العصر العثماني الذروة كما سبق أن أوضحنا إذ بلغت عدد درجات كل سلم في السلالم المؤدية للمداخل الثلاثة بمسجد الملكة صفية ١٩ درجة تبدأ من أسفل باتساع عظيم وتأخذ في الصغر عند المدخل كما تميزت

مداخل تلك العمائر بوجودها في حجر عميق على جانبيه مكسلتان (شكل ١٤) ويتوج هذا الحجر عقد مداينى (ذو ثلاثة فصوص) يعتمد على حنيتين ركنيتين مثلما نجد في تكية السلیمانية ٩٥٠ هـ — ١٥٤٣ م (بالسروجية) أو ذات حنيتين ركنيتين محلاه بمقرنصات بلدية وذلك نجده في المدخل الفرعى



شكل ٥٩ — مسجد الملكة صفية بالداودية — ١٠١٩ هـ / ١٦١٠ م

المؤدى لايوان الصلاة بمسجد الملكة صفية ١٠١٩ هـ — ١٦١٠ م وبالبوابة التى بالسور الخارجى لتفس المسجد التى تسمى بوابة القزازين وهى تطل على شارع الداودية ، كما نجد ذلك بمدخل مسجد ابو الذهب ١١٨٨ هـ — ١٧٧٤ م (بالازهر) (شكل ٦٠) .

ونظام الحنيات المقرنصة يرجع ظهوره الى اواخر دولة المماليك البحرية وذلك في منطقة الانتقال من الداخل بقبة بحرى تكريفا ، ترجع للقرن ٨ هـ ١٤ م (بالقرافة الصغرى) وانتشر هذا النظام بمدخل المساجد في عصرى قايتباى والغورى ، ويتوج واجهات تلك العمائر شرافات على هيئة اوراق نباتية محوره مثل التى شاعت في عصر المماليك البحرى والبرجى (شكل ٥٩)

المآذن :

اراد المعمار ان يبرز الواجهات اكثر فصار على المنهج القديم فسي بناء المآذن في ركن منها وقد سارت المآذن في القاهرة العثمانية على نهج تركى

صميم فهي تمتاز بالبساطة والارتفاع وتخلو من أى زخرفة عدا بعض الاشرطة الحجرية البارزة التى تقسم بدن المئذنة الى مناطق مستطيلة ، وتتكون المئذنة من شكل اسطوانى تتخلله دورة او دورتان تعتمد كل منها على حطات من المقرنصات اما قمة المئذنة فمخروطية مدببة الشكل مكسوة بالرصاص يعلوها هلال ، (شكل ٥٩ و ١١٥) ولا نجد فى تلك المآذن التنوع الفنى الغنى الذى نجده فى المآذن المملوكية التى أصبحت من مميزات مدينة القاهرة الا ان المعمار فى ذلك الوقت أراد ان يظهر ولاءه للتقاليد القديمة فبنيت بعض المآذن ذات العلاقة الوثيقة بالطراز المملوكى ومن هذه المآذن مئذنة مدرسة خاير بك وهى ترجع للربع الثالث من القرن ١٠ هـ — الربع الثالث من القرن ١٦ م (بيباب الوزير) (شكل ١١٩) ومئذنة على العمري نهاية القرن ١٠ هـ — نهاية ١٦ م (بدرب الفواخير) ومئذنة مسجد البردينى ١٠٣٨ هـ — ١٦٢٩ م (بالدواوية) ومئذنة مسجد العلایا القرن ١١ هـ — ١٧ م (بولاق) ومئذنة العمرانى القرن ١١ هـ — ١٧ م (بولاق) ومئذنة محمد بك أبو الذهب ١١٨٨ هـ — ١٧٧٤ م (بالازهر) (شكل ٦٠) وهى تشبه الى حد كبير مئذنة مدرسة الغورى بالغورية ، الا ان قممها ذات خمسة رؤوس وهى فى ذلك تختلف عن مئذنة الغورى التى كانت ذات أربعة رؤوس .

القباب :

ولم يقتصر المعمار فى ابراز الواجهة عن طريق بناء المآذن بها بل نراه يعمل على ابرازها اكثر بالقباب ايضا وتختلف قباب القاهرة العثمانية عن سابقتها المملوكية فى انها قميئة وليست مرتفعة الارتفاع الكافى الذى يجعلها ظاهرة كل الظهور من الخارج بل ان ظهور رقبتها يكون بالكاد .

وقد انتشرت القباب فى القاهرة العثمانية بشكل ملحوظ حتى انه أصبح فى المسجد الواحد أكثر من قبة بل تصل فى مسجد الملكة صفية (بالدواوية) الى ١٩ قبة صغيرة بالاضافة الى القبة الكبيرة الام التى تدور حولها تلك القباب الصغيرة أما فى كل من مسجد سنان باشا ومحمد بك أبو الذهب فيصل عدد تلك القباب الى ١١ قبة صغيرة تحيط بالقبة الأم الكبيرة وعلى ذلك نجد ان القباب فى القاهرة العثمانية لم تصبح علما على وجود مدفن تحتها مثلما كان متبعاً فى أيام الفاطميين والايوبيين والمماليك بل اتخذت دلالة أخرى غير الدلالة الجنائزية السابقة .

والسبب فى عدم ارتفاع القباب العثمانية هو اتساع المكان المراد تغطيته بها وتقاديا للضغط الطارد الناتج من الارتفاع الشاهق ولهذا السبب جعلها قصيرة اذ أن الارتفاع لايتأتى مع الاتساع كما أن بداية منطقة الانتقال من الداخل تبدأ من ثلثى جدران المربع المقام عليه القبة وقمتها (منطقة الانتقال) تنتهى مع انتهاء

المربع ولذلك لا نجد لهذه المنطقة أى مظهر خارجى بعكس القباب المملوكية إذ أن منطقة انتقالها تبدأ من حيث ينتهى المربع المقام عليه القبة وتشاهد تلك المنطقة من الخارج وقد تفنن معمار ذلك الوقت فى تشكيلها فمنها المدرج ونحو الاشكال الهرمية المجسمة ونحو المنحنيات اما تلك المنطقة فى القباب العثمانية فقد اختزلها المعمار وجعلها لا تظهر من الخارج لتساوى قممها ارتفاع جدران المربع كما سبق أن بينا (شكل ٥٩ و ٦٠) .

وقد اختار المعمار لمناطق انتقال تلك القباب العقد المداينى وذلك لتوزيع الضغط الطارد الناتج عن جسم القبة على جدران المربع المقامة عليه ، لان العقد المداينى فى ذلك الوضع له ثلاثة ريش (أرجل) تتمركز فى كل من الركن والضلعين الآخرين وهذا يزيد البناء رسوخا وثباتا ويعطيه قوة على تحمل الضغط الناتج من القبة ونلاحظ أن منطقة الانتقال فى تلك القباب تبدأ متسعة من أسفل وتنتهى بقمة العقد المداينى بعكس مناطق الانتقال فى القباب المملوكية إذ تبدأ بمقرنص واحد وتتابع الحطات فى الاتساع حتى يندمج الكل مع الرقبة وذلك لتوزيع الضغط الناتج من القبة وجعل جدران منطقة الانتقال تتحمل جزءا من ذلك الضغط بعكس ما هو موجود فى القباب العثمانية إذ أن المعمار أدمجها فى جدران المربع وبالتالي أصبح الضغط جميعه على الجدران وليس موزعا على منطقة الانتقال وجدران المربع كما هو الحال فى القباب المملوكية .

وقد استعمل العقد المداينى كثيرا من مداخل المباني المملوكية وعلى ذلك فهو ليس غريبا فى استعماله ولكن نجده استعمل كمناطق انتقال لقباب القاهرة العثمانية بشكله الناضج مثلما نراه بمدخل المباني المملوكية .

ورغم سيادة الطراز العثمانى فى القباب الا أنه توجد بعض القباب تمسكت بالتقاليد المملوكية بل ان الناظر لها يرجعها دون شك للعصر المملوكى لولا التاريخ الموجود عليها ومن هذه القباب قبة الامير سليمان ٩٥١ هـ - ١٥٤٤ م (بالقرافة الكبرى) والقبة الملحقه بمسجد المحمودية ٩٧٥ هـ - ١٩٦٨ م (بميدان صلاح الدين) وقبة ابراهيم خليفة جنديان ١٠٠١ هـ - ١٥٩٣ م (بالتبانة) .

نظام التغطية :

بالنسبة لنظام التغطية نجد أن المعمار فى ذلك العصر استغل المواد المحلية فبنى الاقبية والقباب التى أصبحت علما على ذلك العصر من الاجر والحجر فى بعض الحالات .

فنجد أن قباب ذلك العصر مغطاة بالملاط وملساء وخالية من أى زخرف الا فى القليل النادر ، الا أن بعض الابنية لم تتبع ذلك النظام السابق بل اتخذت نظام

السقوف الخشبية المستوية المكونة من براطيم تحصر فيما بينها بقع وتماسيح مزينة بالزخارف المموهة ببعض الالوان الزاهية وان كانت فى بعض المباني مموهة بالذهب واللازورد ولكن فى اضيق الحدود نظرا للوضع الاقتصادى .

الخط ودوره فى العمارة :

بعد ان كان الخط يلعب دورا كبيرا فى عمائر العصر المملوكى فى تزين الواجهات وبأعلى المداخل والمحاريب وحول أبدان المآذن ورقاب القباب من الخارج والداخل وبقطبها نجد أن الخط قد قلت أهميته فى عمائر العصر العثمانى فنجدته قد تلاشى من المآذن كما أن القباب تخلت عنه من الخارج الا أنه وجد فى بعض الاحيان من الداخل وذلك بقبة مسجد أبو الذهب ١١٨٨ هـ — ١٧٧٤ م (بالازهر) .

الا ان مسجد البردينى ١٠٢٥ - ١٠٣٨ هـ - ١٦١٦ - ١٦٢٩ م (بالداودية) نجد ان المعمار اراد ان يجعله معرضا يعرض فيه كل ما اكتسبه من خبرات سابقة وكذلك ليؤكد حيوية الفن المملوكى واستمراره بل يخيل لمن يزور ذلك المسجد ان الخطاط اخطأ التاريخ وانه بنى فى عصر قايتباى ، وذلك لاتقان كل ما فيه من أنواع الخطوط من كوفى مربع الى نسخى منفذ باتقان يفوق الحد .

الزخارف ودورها فى العمارة :

استمرت الزخارف تلعب دورا لا بأس به فى مباني القاهرة العثمانية ولكن فى اضيق الحدود اذ اراد المعمار ان يجعل مبانيه بسيطة الظاهر غنية الباطن ، اذ نجده يتفنن فى تنميق الزخارف وتنويعها وخاصة على بلاطات القاشانى التى شاعت وانتشرت فى ذلك العصر فكسيت بها الجدران لارتفاعات كبيرة وذلك بدلا من الوزرات الرخامية التى شاعت فى العصر المملوكى .

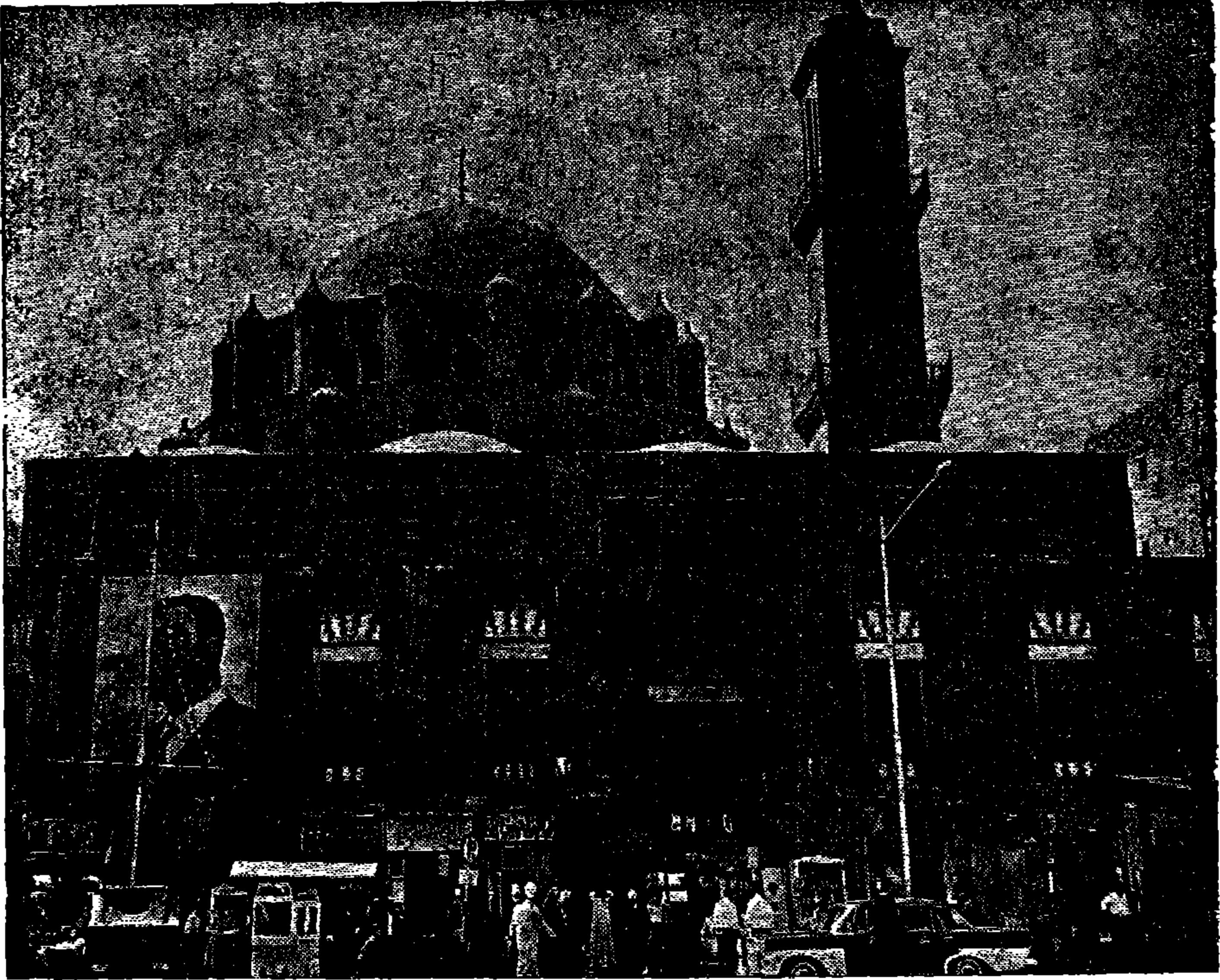
وترجع أهمية بلاطات القاشانى أنها تعمل خصيصا للمكان المراد تركيبها فيه اذ أن الصانع يقوم بقياس مسطحات الجدران المراد تغشيتها بالقاشانى حتى تخرج الفواخير « المصانع » الكمية المطلوبة التى تكون فى الغالب ذات زخارف متناسقة متكاملة وامتازت بلاطات القاشانى الموجودة بمساجد القاهرة بسيادة اللون الازرق نجده بمدفن محمد بك أبو الذهب ١١٨٨ هـ ١٧٧٤ م (بالازهر) وتربيعات قاشانى مسجد آن سنقر (بباب الوزير) الذى قام ابراهيم آغا مستحفظان به فى سنة ١٠٦١ - ١٦٠٢ هـ - ١٦٥١ - ١٦٥٢ م بعدة اصلاحات من ضمنها تركيب بلاطات قاشانى ذات زخارف متكاملة قوامها زخارف نباتية يتوسطها مشكاوات .

أما الزخارف الأخرى المنقذة على الأحجار وخلافها فلا تخرج عن كونها نباتية أو هندسية ولكن دخلتها روح جديدة في طريقة عرضها ومعالجتها فأصبحت أكثر قربا من الطبيعة وذلك لتأثر الفن العثماني بتأثيرات أوروبية ولكن هذا لم يمنع من الاستعانة بالزخارف المملوكية الأصلية التي ظلت سائدة ومازالت حية بين ظهرانينا إلى الوقت الحاضر .

النظام التخطيطي للمباني الدينية :

استمرت الأنظمة القديمة التي كان لها صولة في الماضي إلا أن النظام الجديد كان له السيادة على تلك النظم السابقة إلى حد ما .

ويتمثل النظام الجديد في كل من مسجد سليمان باشا (سيدى سارية الجبل) ٩٣٥ هـ — ١٥٢٨ م (بقلعة الجبل) ومسجد الملكة صفية ١٠١٩ هـ — ١٦١٠ م (بالدوادية من شارع القلعة) وتخطيط تلك المساجد يتكون من جزئين :



شكل ٦. — مسجد محمد بك أبو الذهب بالأزهر — ١١٨٨ هـ / ١٧٧٤ م

الأول : عبارة عن صحن أوسط مكشوف يتوسطه فسقية ويحيط به أربع أروقة يتكون كل منها من بلاطة واحدة ويوجد بالبلاطة الشرقية محرابان كما هو موجود بمسجد الملكة صفية ونجد أن تصميم هذا الجزء يذكرنا بنظام المساجد الجامعة الذي انتشر في عصور الاسلام الاولى الا أن الرواق الشرقى فى مساجد العصر العثمانى ليس عميقا نظرا لتقدم الجزء الثانى وهو المصلى الرئيسية أ ايوان القبلة فى هذا النظام لهذا الرواق ، وهو عبارة عن مكان مربع بصدر المحراب ، ويتوسط هذا المكان ستة أعمدة تقوم عليها القبة الكبرى وتحيط بها قباب صغيرة ويستلقت النظر أن نظام تغطية هذا الجزء ليس مسطحا بل مغطى بقبيبات صغيرة وقد سبق ظهور نظام القبيبات فى مسجد الاقمر ٥١٩ م — ١١٢٥ م (بين القصرين) — و فى البلاطات التى تحيط بالرحبة التى تتقدم مدفن السلطان قلاوون ٦٨٣ — ٦٨٤ هـ — ١٢٨٤ — ١٢٨٥ م (بالنحاسين) ولا نكون مغالين اذا قلنا أن هذا النظام العثمانى الجديد الذى نتكلم عنه هو تطو للعناصر المعمارية الموجودة بهذا المدفن فان الجزء الأول نجده فى الرحبة التى تتقدم المدفن وهى عبارة عن فناء تحيط به ثلاثة بلاطات بكل من الجهة الغربىة والشمالية والجنوبية من الصحن أو الفناء السابق الذكر ويغضى تلك البلاطاء قبيبات صغيرة ويتقدم هذا الجزء جزء ثان مغطى يتوسطه أربعة دعائم تحصى فيما بينها أربعة أعمدة لتقوم عليها القبة التى تعلو هذا الجزء وهذا مانجد فى النظام العثمانى الا أن هذا النظام يزيد عما هو موجود بمدفن قلاوون بالقباب الصغيرة التى تحيط بالقبة الكبيرة .

أما التصميم الآخر للمساجد العثمانية : فيتكون فى جوهره من مربع يعلو قبة ذات محيط متسع ويحيط بهذا المربع زيادات من جهاته الغربية والجنوبىة والشمالية وقد اتبع هذا النظام فى كل من مسجد سنان باشا ٩٧٩ هـ — ١٥٧١ م (ببلاق) ومحمد بك أبو الذهب ١١٨٨ هـ — ١٧٧٤ م (بالازهر) وانما نعتقد أن جوهر هذا النظام وهو التربيعة الذى تعلوه قبة ، سبق أن ظهر فى العصر المملوكى البرجى فى كل من قبة الفداوية (٨٨٤ — ٨٨٦ هـ ١٤٧٦ — ١٤٨١ م (بالعباسية) وهى عبارة عن مربع بالجهة الشرقية منه المحراب ويغضى ذلك المربع قبة ملساء من الخارج ومنطقة انتقالها ظاهرة من الخارج بقدر يسمح لها من الداخل فهى تتطابق مع مناطق انتقال القباب العثمانية الا أن الهيئتها الخارجية للقبة ما زالت مملوكية .

أما المثل الثانى الذى ظهر فيه التأثير العثمانى فهى قبة أو معبد الرفاع (بقرافة قايتباى) الا أن تلك القبة ظهر فيها التأثير العثمانى بشكل واضح فهى ضخمة ومتسعة وقميئة فى نفس الوقت ومنطقة انتقالها من الداخل على شكل عقد مداينى وتشترك كل من القبتين فى أن كلا منهما أعدت لتكوى كمكان للتعبد والصلاة فيه ، وليس للدفن كباقى قباب العصر المملوكى .

والملاحظ أن معمار العصر العثماني أخذ النظام الذي صارت عليه قبة
الغداوية وقبة الرفاعي وطوره وذلك بإضافة زيادات بكل من الجهة الغربية
والجنوبية والشمالية وفتح ابواب فى المربع الذى يتوسط تلك الزيادات وقد
غطيت تلك الزيادات بقباب ضخمة وذلك لزيادة حجم المسجد واتساع مساحته
ولا يوجد غرابة فى ذلك اذ اتبع نظام الزيادات فى مساجد الاسلام الاولى بمصر
وغيرها من البلدان وذلك لاستيعاب عدد أكبر من المصلين .

والى جانب تلك الطرز السابقة نجد أن الطرز القديمة مازالت تدب فيها
الحياة فمثلا بالنسبة لنظام المدارس ذات الايوانات الاربعة المتعامدة على صحن
أوسط نجد أن هذا النظام قد طبق فى كل من مسجد محب الدين أبو الطيب قبل
٩٣٤ هـ - ١٥٢٨ م (بالخرنفش) ومسجد يوسف الحين ١٠٣٥ هـ - ١٦٢٥ م
(بباب الخلق) .

وقد صار هذا النظام على ما كان متبعاً بمدارس عصر المماليك البرجية من
تناسب بين أجزاء البناء وصغر حجم الصحن وتغطيته كما هو موجود فى
مسجد يوسف الحين السابق الذكر .

والى جانب نظام المدارس نجد أن نظام المساجد الجامعة قد اتبع أيضاً
فى ذلك العصر ، ونجد هذا فى مسجد عثمان كتحدا ١١٤٧ هـ - ١٧٢٤ م
(بشارع الجمهورية بالقرب من ميدان الاوبرا) .

وقد وجد نظام آخر عبارة عن ايوانين يتوسطهما طرقة ونجد هذا فى مسجد
المحمودية ٩٧٥ هـ - ١٥٦٧ م (بالمنشية) ومثل هذا النظام نجده فى عصر
المماليك الجراكسة فى كل من المسجد الملحق بحائقاء الاشراف بربسباى ٨٣٥ هـ
- ١٤٣٢ م (بقرافة قايتباى) وبمدرسة جائم البهلوان ٨٨٣ هـ - ١٤٧٨ م
(بالسروجية) .

المدافن :

سارت المدافن فى القاهرة العثمانية تبعا للتقاليد القديمة من حيث الحاقها
بالمساجد فنجد ذلك فى مسجد سليمان باشا (سيدى سارية الجبل) ٩٣٥ هـ
- ١٥٢٨ م (بالقلعة) ومسجد محمد بك أبو الذهب ١١٨٨ هـ - ١٧٧٤ م
(بالازهر) ومسجد محمد على ١٢٦٥ هـ - ١٨٤٨ م (بالقلعة) .

ولكن لا يشعر المرء بأنه توجد مدافن ملحقة بتلك المساجد وذلك لكثرة القباب
بهذا النظام فى المساجد ولعدم تميز قبة المدفن عن غيرها من قباب تلك المساجد
ولكن نجد بعض المدافن الملحقة ببعض المساجد الاخرى مثل مدفن مسجد
المحمودية ٩٧٥ هـ - ١٥٦٧ م (ميدان صلاح الدين) يحتل مكانا مهما بمصر

الواجهة الشرقية للمسجد بل يبرز عنها بمقدار كبير وهو في ذلك متأثر بالمدفن الملحق بمدرسة السلطان حسن على بعد خطوات منه وتأثرت منطقة الانتقال من الخارج وهي على شكل مثلثات ناتئة بما هو موجود بمنطقة انتقال القبة الملحق بمدرسة قانى باى الرماح وهي تواجهه من الجهة الشمالية .

ولم تختلف تماما المدافن المستقلة التي شاعت في العصر المملوكي كما يتضح من مدفن الامير سليمان ٩٥١ هـ - ١٥٥٤ م (بقراة قايتباى) ومدفن سليمان اغا الحنفى ١٢٠٦ هـ - ١٧٩٢ م (بالاباجية) .

والمدفن الاول قطعة فنية لاتضارع في الروعة والاتقان فان قبته منقوشة من الخارج بنقوش تفوق زخارف قباب كل من خاير بك وقانى باى الرماح وجانم البهلوان التي تعتبر من اروع القباب المملوكية .

وقد ظهرت في ذلك العصر مدافن مستقلة ولكن ذات طراز فريد في نوعه ان تتكون من مصطبة مربعة مرتفعة عن سطح الارض بالجهة الغربية منها فتحة باب تؤدي الى فسقية المدفن من اسفل ويتوسط سطح المصطبة تركيبة حجرية منقوشة يعلوها شاهدان وباركان المصطبة اربعة اعمده رخامية تعتمد عليها قبة ضحلة مثلما نجد في مدفن عثمان بك القازدغلى ١١٨٠ هـ - ١٧٧٦ م (بقراة الامام الشافعى) ومدفنى سيدى العتريس والعيدروس (بالفناء الخارجى لشهد السيدة زينب) ، او يعلو الاعمدة تريبع يتوسطه شكل هرمى مثلما نجده في مدفن مصطفى اغا جالق ١٠٧٨ هـ - ١٦٦٧ م (بالقراة الصغرى) .

التكاي :

اهتم المعمار ببناء التكاي ونحن نلاحظ ان لفظ (خانقاه) وهو اللفظ القديم الذى شاع وظهر مع ظهور تلك الابنية اختفى في ذلك العصر وظهر بدلا منه لفظ تكية وقد قامت التكاي بنفس دور الخانقاوات والاربطة بل قامت بدور آخر هو تطبيب المرضى وعلاجهم وهو الدور الذى كانت تقوم به البيمارستانات في العصور الاولى الا انه مع بداية هذا العصر اهمل امر البيمارستانات واضيفت مهمتها الى التكاي .

واستمر سلاطين آل عثمان وامراء المماليك وكبار المصريين في الانفاق على تلك المباني وعلى من فيها وايقاف الاوقاف عليها .

ويختلف تصميم تلك التكاي عن نظام الخانقاوات فنجد ان نظام التكاي يتكون من صحن اوسط مكشوف تحيط به اربعة اروقة من جميع الجهات كل منها عبارة عن بلاطة واحدة وتحف بتلك الاروقة الخلاوى المعده للصوفية ويوجد بالبلاطة الشرقية دخول على هيئة ايوان يتوسطه محراب اتخذ كمصلى ، هذا مانجده في تكيه السلیمانیة ٩٥٠ هـ - ١٥٤٣ م (بالسروجية) .

ونجد بدلا من هذا الايوان مصلى ذات تصميم آخر : عبارة من مربع تحيط بها الجدران ، بصدرها الشرقى المحراب وبالجدران شبابيك وأبواب تؤدي للاروقة الجانبية . وهذا النظام نجده في تكية السلطان محمود ١١٦٤ هـ — ١٧٥٠ م (بالحبانية) .

ومن اشهر تكايا ذلك العصر خلاف ما ذكرناه تكية الكلشنى ٩٢٦ — ٩٣١ هـ — ١٤١٩ — ١٥٢٤ م (تحت الربع) وتكية الرفاعية ١١٨٨ هـ — ١٧٧٤ م (بولاق) .

العمائر المدنية

الاسبلة

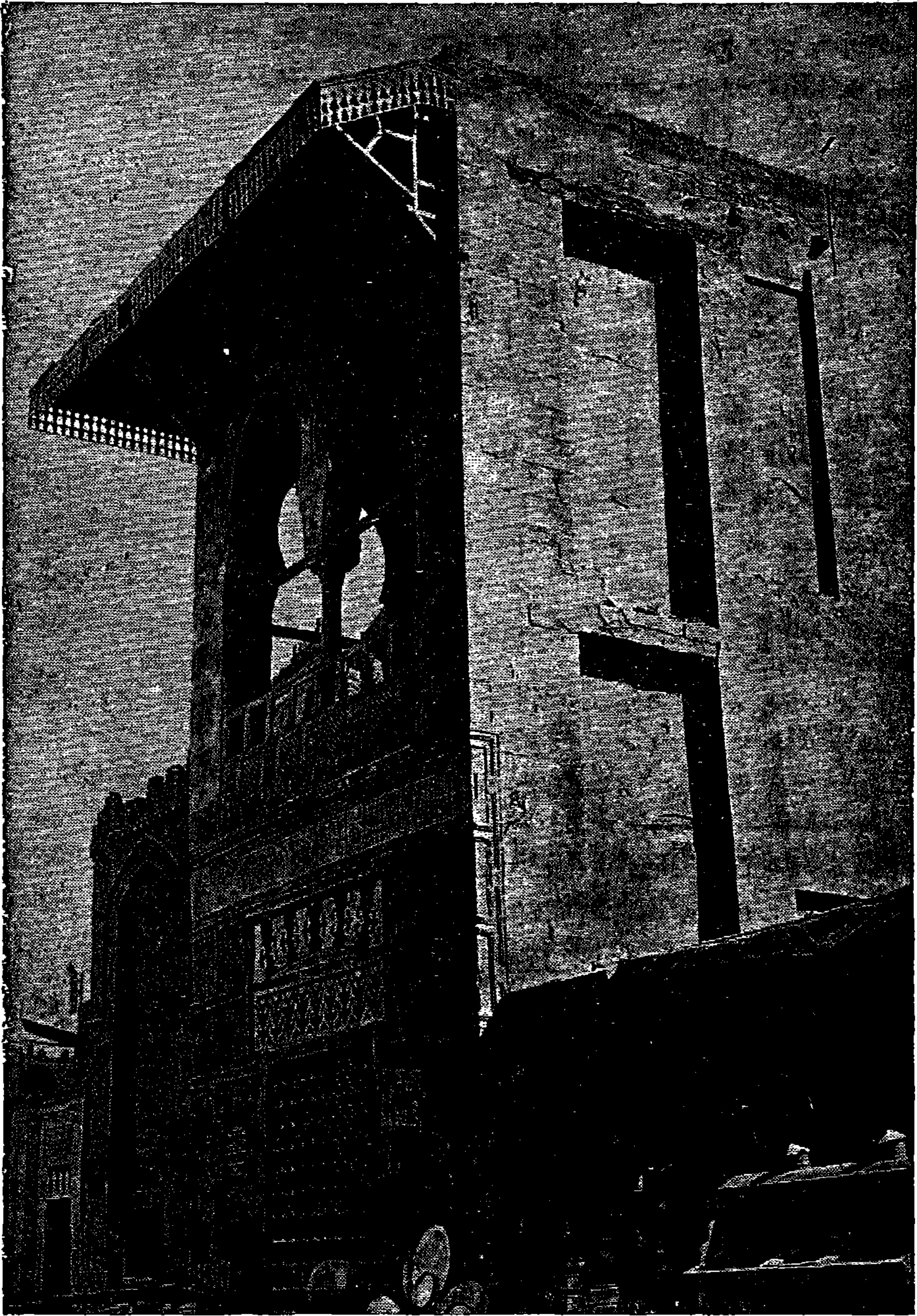
تعاظم أمر الاسبلة في القاهرة العثمانية حتى بلغ ما وصل اليها منها في الوقت الحاضر ما يربو عن ٦٨ سبيلا ما بين مستقل وملحق بأبنية مختلفة من مساجد وتكايا ووكالات بل ومنازل أيضا ويرجع السر الى وجود هذا العدد الضخم لنوع واحد من الابنية ذات الطابع الخرى الى أن هذا العصر من العصور القريبة لنا بخلاف العصور التاريخية الاخرى التى اندثر كثير من آثارها وأن ما وصلنا منها كان في حالة يرثى لها .

ومما ساعد على المحافظة على آثار العصر العثمانى خاصة وصولها لنا فى حالة جيدة فلم تبذل فيها لجنة حفظ الآثار العربية التى تكونت فى الربع الاخير من القرن ١٩ م اى مجهود لترميمها كما ان انتشار الوعى الاثرى للمحافظة على التراث القومى ساعد على المحافظة على الابنية التاريخية ومن ضمنها آثار الفترة العثمانية .

ونحن نعرف مقدار أهمية الاسبلة فى العصور القديمة وخاصة فى مدينة كمدينة القاهرة ذات الجو الحار .

ولم يختلف التكوين المعمارى للسبيل فى القاهرة العثمانية عن مثيله فى العصر المملوكى اذ يتكون من ثلاث طبقات الاولى الصهريج وهو فى باطن الارض لتخزين المياه ، والطبقة الثانية اعلى من مستوى سطح الارض بها المزملة وبصدرها سلسبيل يقوم بتوزيع المياه على احواض الشبابيك ، والطبقة الثالثة عملت كمدرسة اولية (كتاب) لتعليم الاولاد القراءة والكتابة وتحفيظهم القرآن الكريم .

كل هذا يتبع فى تخطيطه الطبقة الاولى ذات الشكل المستطيل او المربع التى تبرز من مستوى الواجهة بمقدار كبير ومما يسترعى الانتباه ان غالبية اسبلة ذلك العصر بنيت مستقلة وهذا يوحى لنا بشيء هو ان اغلبيه فاعلى الخير من



شكل ٦١ - مئبل وكتاب خسرو باشا بالتحاسين - ٩٤٢ هـ / ١٥٢٥ م

الامراء وعليه القوم أرادوا ان ينشئوا مؤسسة خيرية دون ان يكلفهم هذاتكاليف باهظة لا يستطيعون تحملها نظرا للوضع الاقتصادي في ذلك الوقت فوق اختيارهم على ذلك النوع من الابنية الخيرية وهو السبيل .

واستقلال الاسبلة ليس وليد الفترة العثمانية بل يرجع الى عصر المماليك البحرية في سبيل الامير شيخو ٧٥٥ هـ - ١٣٥٤ م (بيباب الوداع) وفي عصر المماليك الجراكسة في سبيل السلطان قايتباي ٨٨١ هـ - ١٤٧٧ م (بالازهر) الذي كان مستقلا ثم ألحق به وكالة بعد بنائه بعام واحد ، وسبيله الآخر ٨٨٤ هـ - ١٣٧٩ م (بالصليبة) .

وكما نرى ان عدد مذكرناه من الاسبلة المستقلة المتبقية من عصرى المماليك لا يتجاوز ثلاثة ابنية بخلاف مانجده في العصر العثمانى .

ومن اشهر الاسبلة التى سارت على التقاليد المملوكية القديمة سبيل وكتاب خسرو باثا ٩٤٢ هـ - ١٥٣٥ م (بالنحاسين) (شكل ٦١) وسبيل كتاب وقف الامير قيطاس ١٠٤٠ هـ - ١٦٣٠ م (بالدرب الاصفر) وسبيل وكتاب شاهين اغا احمد ١٠٩٦ هـ - ١٦٩٤ م (بالدوادية) وسبيل ابراهيم شوربجي ١١٠٦ هـ - ١٦٩٤ م (بالدوادية) .

الا انه يوجد طراز آخر من الاسبلة على النسق التركى اذ نجد ان الواجهة صارت على شكل نصف دائرة .

ومن امثلة الاسبلة التركية : سبيل ابراهيم بك الكبير ١١٦٧ هـ - ١٧٥٣ م (بشارع سوق العصى) والسبيل الملحق بتكية السلطان محمود ١١٦٤ هـ - ١٧٥٠ م (بالحبانية) وسبيل محمد على ١٢٣٦ هـ - ١٨٢٠ م (بالعقادين) وسبيل محمد على ١٢٤٤ هـ - ١٨٢٨ م (بالنحاسين) والسبيل الملحق بمسجد سليمان اغا السلحدار ١٢٥٥ هـ - ١٨٣٩ م (بين القصرين) .

القصور

اهتم المعمار ببناء الدور والقصور اهتماما عظيما وقد سارت تلك الابنية تبعا للتقاليد القديمة من حيث وجود صحن داخلى مكشوف تتوسطه فسقية يطل عليها مقعد لجلوس اهل المنزل وقد عمل المعمار على توسيع مساحة المقاعد ونتج عن هذا بالتالى زيادة عدد بوائكها التى تطل على الصحن (شكل ٦٢) اما الادوار العلوية فتطل على الفناء عن طريق مشربيات من خشب الخرط . وتتكون الوحدة السكنية للمنزل من قاعة كبيرة عبارة عن ايوانين بينهما در قاعة

يتوسطها فسقية لتلطيف الجو الداخلى للمنزل وتلتف حول ذلك المحور الرئيسى بعض الملحقات من خزانات نومية وحجرات وحمام .

ومن التقاليد القديمة المتوارثة فى المنازل القديمة ونراه فى منازل العصر العثمانى ، المداخل المنكسرة وذلك حتى لا يرى المارة ما بداخل المنزل وهذا التقليد حتمته العادات الشرقية كما حتمت أيضا وجود المشربيات على الفتحات حتى تحجب الناظرين خلفها، هذا بالإضافة لتلطيف جو المنزل من خلال برامق الخراط الصغيرة التى تتكون منها المشربية دون ان يؤدى ذلك الى فتح طاقات المشربية الا للضرورة .

ومن الوحدات التى اضيفت لمنازل ذلك العصر الاسبلة وهى من الابنية الخيرية التى اقتصر اضافتها فى العصر المملوكى على المدارس والخوانق والمدافن ولكن فى العصر العثمانى نجدها تلحق بالمنازل ايضا .

ومن اشهر منازل ذلك العصر منزل وسبيل الكريدليه ١٠٤١ هـ - ١٦٣١ م (بطولون) (شكل ٦٢) ومنزل جمال الدين الذهبى ١٠٤٧ - ١٦٣٧ م (بحارة خشقدم) ومنزل السحيمى ١٠٥٨ : ١٢١١ هـ - ١٦٤٨ : ١٧٩٦ م (بالدرب الاصفر) (شكل ٦٣) ومنزل وقف السادات ١٠٧٠ : ١١٦٨ هـ - ١٦٥٩ - ١٧٥٤ م (ببركة النيل) وسراى المسافر خانة ١١٩٣ : ١٢٠٣ هـ - ١٧٧٩ - ١٧٨٨ م (بدرب المسط بالجمالية) ومنزل ابراهيم كتحذا السنارى ١٢٠٩ هـ - ١٧٩٤ م (بحارة منج بالسيدة زينب) .

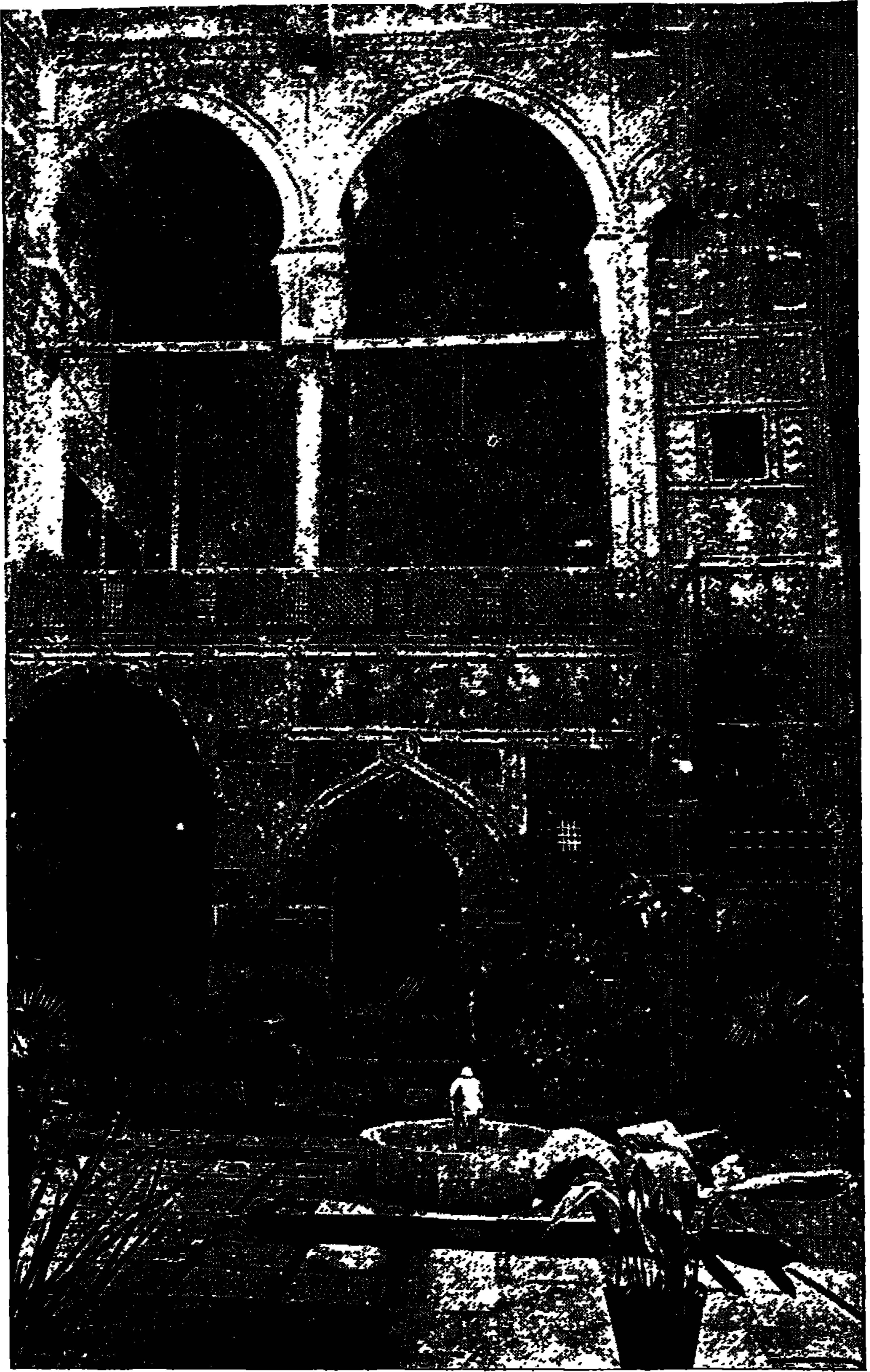
الحمامات

بنيت كثير من الحمامات فى مدينة القاهرة فى ذلك العصر وقد بلغت شهرتها شأوا كبيرا حتى أصبحت علما من معالم الشرق .

وذبوع شهرة حمامات القاهرة يرجع بلا شك الى نظافتها والعناية بها ومراقبتها مما ادى الى انتظام الناس فى التردد عليها وهذه التقاليد متوارثة منذ القدم وليست وليده ذلك العصر .

ويتكون الحمام من قاعة رئيسية تتوسطها فسقية ويحيط بالقاعة اروقة من بلاطة واحدة ويغطى تلك القاعة قبة ضخمة بها فتحات صغيرة تغشيها قطع من الزجاج الملون - مما يضىء على المكان بهجة وراحة نفسية للمستحم .

ومن الاماكن الهامة فى الحمام المغطس وهو حوض كبير تختلط فيه المياه الباردة بالساخنة وتكون مزيج من المياه يتحملها جسم المستحم ويتجمع المستحمون على حافته للاستحمام وكل منهم مؤثرز بأزارا .



شكل ٦٢ - بيت الكرميلية - القبة - ١٠٤١ هـ / ١٦٢١ م



شكل ٦٣ - بيت السحيمي بالجمالية - ١٢١١ هـ / ١٧٩٦ م

ومن الوحدات الرئيسية فى الحمام بيت النار او (المستوقد) وهو المكان الذى يوقد اسفله لتسخين غلايات المياه التى تزود الحمام بالمياه الساخنة وقد استغل هذا المكان فى تسوية قدور الفول المدمس والقمع (البليلة) .

ومن اشهر حمامات ذلك العصر ، حمام الملاطيلى ١١٩٤ هـ - ١٧٨٠ م (بالخرنفش) وحمام السكرية القرن ١٢ هـ - ١٨ م (بباب زويلة) وحمام الطمبلى ويرجع ايضا للقرن ١٢ هـ - ١٨ م (بباب الشعرية) وحمام العدوى ويرجع للقرن ١٣ هـ - ١٩ م (بالازهر) .

الوكالات :

سار المعمار فى ذلك العصر على نهج المعمار المملوكى فى بناء الوكالات من حيث وجود صحن اوسط مكشوف تحيط به بوائك تؤدى لحواصل تخزين البضائع تعلوها حجرات لعرض البضائع يعلوها دور آخر لمعيشة التجار فترة اقامتهم بالخان او الوكالة ورغم ركود الحالة الاقتصادية نسبيا الا ان الحركة التجارية لم تنقطع بتاتا وبنيت كثير من الوكالات وزاد عددها ومن الملاحظ ان غالبية الوكالات بنيت تقريبا فى قلب القاهرة الفاطمية (القديمة) بمعنى آخر انها لم تتعد حى الازهر وبين القصرين والخرنفش والدرب الاصفر وباب النصر وكلها مناطق متقاربة وهى نفس الاماكن التى بها كثير من الوكالات القديمة التى ازدهرت ابان العصر المملوكى مثل وكالة قوصون وهى بشارع باب النصر ووكالة قايتباى وهى بنفس الشارع ايضا ووكالته بالازهر ووكالة الغورى بالتبليطة واستمر نفس الازدهار فى تلك المناطق السابقة ، ولا تتعدى غالبية الوكالات التى انشئت فى العصر العثمانى المناطق سابقة الذكر ماعدا وكالة سليمان باشا ٩٤٨ هـ - ١٥٤١ م (ببولاك) ووكالة وقف التوتنجى القرن ١١ هـ - القرن ١٧ م (بالصليبية) وباقى الوكالات فى مناطق حى الجمالية مما يؤكد احتفاظ هذا الحى بكيانه واستمراره كحى المال والتجارة .

ومن اشهر الوكالات التى انشئت فى ذلك الحى : وكالة تغرى بردى - القرن ١٠ هـ - القرن ١٦ م (بالخرنفش) وكالة وسبيل وقف النقداى ١٠٢٧ هـ - ١٦١٨ م (بالدرب الاصفر) وكالة بازرة القرن ١١ هـ - القرن ١٧ م (بالدرب الاصفر) وكالة وسبيل عباس اغا ١١٠٦ هـ - ١٦٩٤ م (بالدرب الاصفر) وكالة الصناديقية القرن ١٢ هـ - ١٨ م (بميدان الازهر) وكالة بدوية بنت شاهين القرن ١٢ هـ - ١٨ م (بالقرب من الصاغة) وكالة محمد بن القرن ١٢ هـ - ١٨ م (بالخرنفش) وكالة وقف الحرمين القرن ١٢ هـ - ١٨ م (بالخرنفش) ايضا .

المباني الحربية

منذ بناء الاسوار الحجرية لمدينة القاهرة زمن القائد بدر الجمالى (شكل ١١١ - ١١٤) وبناء قلعة الجبل واحاطة عواصم مصر الاربعة بسور واحد أيام صلاح الدين وبناء الصالح نجم لقلعة الروضة لم يبن بالقاهرة منذ ذلك الوقت أى تحصينات حربية ، ذات شأن للدفاع عنها اذ اكتفى من جاء بعد صلاح الدين باضافة بعض الابراج لزيادة التحصين مثلما فعل السلطان الكامل الايوبى او بناء بعض المساكن لسكن الجنود داخل القلعة .

ولكن مع مطلع القرن التاسع عشر التاسع عشر الميلادى وتغير الاستراتيجية الحربية فى ذلك الوقت ترى لوالى مصر اضافة مساحات لقلعة الجبل من الجهة الغربية وجعل مركز الثقل فى تلك المناطق الجديدة وزيادة فى الحيطه والامان بنى قلعة اخرى فوق الهضبة العليا للمقطم وذلك كبرج مراقبة وللدفاع عن الجهات الشرقية من قلعة الجبل . وذلك حتى تكون بمنأى من أى هجوم يمكن ان يأتى لها من الشرق وخاصة بعد ان تطورت الاسلحة النارية وزاد فتكها وبعد مرماها ، وزيادة فى التحصينات أنشأ بعض الابراج فى الاسوار وجدد البعض الاخر واطاف بوابات من ضمنها باب يسمى الباب الجديد وهو عميق للغاية يفصل بين اوله وآخره ثلاث رحبات تعلوها قباب اكبرها اوسطها وقد ادى بناء هذا الباب الى حجب باب المدرج الواقع خلفه وهو احد ابواب القلعة زمن صلاح الدين .

وقد بنيت فى القرن ١٩ م داخل أسوار القلعة مبان مدنية ودينية واقتصادية هى على التوالى قصر الحرم ، وقصر الجوهرة والعدل ، ودار المحفوظات ومسجد ضخّم (شكل ١١٥) ودار الضرب ودار الصناعة واستدعى زيادة العمران فى القلعة الى التفكير فى اصلاح سور العيون بل واطافة قناطر اخرى اليه حتى تصل الى القلعة كميات اكثر من المياه .

الفصل الثاني

الفنون التشكيلية

- الخط
- التصوير
- النحت

الخط

حسين عبد الرحيم عليوه

لعب الخط العربى فى حياة القاهرة وحضارتها دورا فنيا لا يقل اهمية وفاعلية عن دوره كوسيلة للكتابة والتفاهم ، ولم تبخل عليه القاهرة برعايتها فاعطته من مظاهر العناية والتقدير ومن دفعات التجويد والتطوير ما وصل به الى المكانة الممتازة الجدير بها ، حتى أن الخط العربى أصبح فى بعض المراحل التاريخية علامة القاهرة المميزة لعمائرهما ومنتجاتها الصناعية والفنية المختلفة التى تزدان به . ولقد تميز الخط العربى بعدة خصائص فنية لم تتوفر لغيره من الفنون العربية الاسلامية ، ذلك أن مرونة حروفه وسهولة حركته وقابليته للتشكيل والزخرفة أدت كلها الى اطلاق العنان أمام الخطاط القاهرى الذى اخذ يشكل حروفه حسب المساحات المخصصة للكتابة ويزخرف كتاباته بشتى الاساليب الزخرفية المتنوعة التى كانت تعبر عن نوقه السليم وادراكه التام لاصول فن الخط العربى وفهمه لاسرار حروفه وأشكالها .

وقد عرفت القاهرة الخط العربى منذ دخلها الاسلام بلسانه العربى وكان لكتابة القرآن الكريم بهذا الخط اثره الكبير فى تقديس هذا الخط وتقديره وبذل الجهود لتحسينه وتطويره . وتدلنا احدى البرديات المصرية المتبادلة بين عمرو ابن العاص والى مصر من قبل الخليفة عمر بن الخطاب رضى الله عنه وبين عامله على اقليم اهناسية بمصر والمؤرخة بسنة ٢٢ هـ على أن الخط العربى فى ذلك الوقت - القرن الاول الهجرى - كان لايزال يحمل فى طياته خصائص نوعية الرئيسيين اللذين عرفا فيما بعد بالخط الكوفى المبسوط والخط النسخ المقور (دكتور حسن الباشا - الخط الفن العربى الاصيل) .

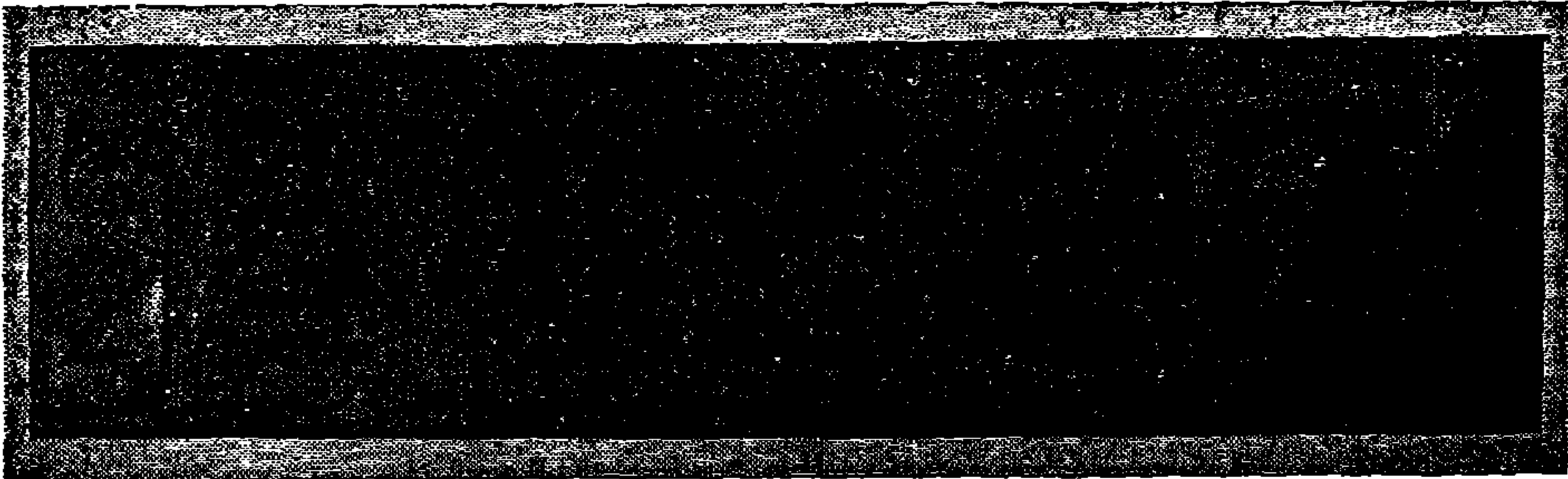
وبمرور قليل من الوقت ظهرت ملامح كل من الخطين الرئيسيين وشاع فى القاهرة شأنها فى ذلك شأن البلدان العربية والاسلامية الاخرى استعمال الخط الكوفى فى الكتابات التسجيلية التاريخية وفى تدوين المصاحف والكتابة به على العمائر والمساجد والاضرحة وعلى قطع العملة المختلفة ، اما الخط النسخ فقد استعملته القاهرة لسهولة وسرعة الكتابة به فى المراسلات العادية والمعاملات اليومية كما يتضح من مئات البرديات التى عثر عليها بمصر .

ولما كان الخط العربى هو وسيلة الكتابه والاتصال بين سائر الاقطار والبلدان الاسلامية بغان كل خطوة خطاها أى من هذه البلدان نحو تحسين الخط وتطويره

كانت سرعان ما ينتشر صداها ويعم استعمالها في مختلف البلدان وخاصة تلك التي تتجاور حدودها وتتقارب شعوبها وتتفق ميولها وروحها الفنية .

ونتيجة لهذا فان جهود الرعيل الاول من كبار الخطاطين المسلمين في القاهرة كالخطاط «طبطب» الذي عاش بمصر في العصر الطولوني والخطاط «قطبة» الذي نجح في تطوير الخط الكوفي واستنباط خطوط جديدة منه في اوائل حكم العباسيين للدولة الاسلامية ، هذه الجهود وما تبعها من جهود الخطاطين المشهورين كانت كلها بمثابة الخطوات التي خطاها الخط العربي في طريق تحسينه وتطويره وتنويعه ، وقد امتدت آثار هذه الخطوات وانتشرت في معظم البلدان الاسلامية ، ومن هنا تبرز ميزة اخرى من مميزات الخط العربي ونعني بها تطويره الدائم وعدم جموده عند شكل واحد .

ولقد سار الخط الكوفي في طريق تطوره بعدما هذبت حروفه ونسقت كلماته ونظمت سطورره ، وتمثلت المرحلة التالية في تحسينه في اضافة زيادات زخرفية نباتية وهندسية الى حروفه فأصبحت تكتب بأساليب زخرفية ظلت ترتقى وتتطور وتتعدد حتى تفرع الخط الكوفي بحسبها الى عدة انواع منها : الكوفي البسيط الذي تميز باضافة زيادات بسيطة اليه على هيئة شرط قصيرة او مثلثات صغيرة تنتهي بها حروفه القائمة ، والكوفي المورق الذي تزخرف حروفه وريقات نباتية ذات هيئة نخيلية او نصف نخيلية (شكل ٦٤) والكوفي المزهر الذي تتصل حروفه الكتابية بزخارف نباتية مكونة من وريقات متعددة الفصوص وتغطي ارضيته تكوينات زخرفية نباتية من فروع متموجة تكون لفائف موزقة تتألف منها في مجموعها زخرفة الارابيسك الاسلامية المشهورة (شكل ٩٠) ومن الانواع الاخرى للخط الكوفي التي عرفت بالقاهرة الكوفي المضفر الذي تتداخل بعض حروفه مع بعضها الآخر او تضاف اليه عناصر زخرفية مجدولة تضاف عليه مظهر الضفر والتداخل (شكل ٢٤) والكوفي ذو الحواف وكان يستعمل



شكل (٦٤) لوحة من الرخام عليها بالخط الكوفي البارز شهادة التوحيد —

حوالي القرن الخامس الهجري / ١١ م

(متحف الفن الاسلامي بالقاهرة)

بصفة خاصة في زخرفة حواف الكتابات التذكارية كشواهد القبور مثلا أما الكوفي المربع فقد كان ذا طابع هندسى أكثر من أى نوع آخر من أنواع الخط الكوفي الزخرفية (شكل ٢١) .

وقد عرفت القاهرة معظم هذه الانواع واستعملتها في كتاباتها المختلفة . على أن أقدم ما وصلنا من كتابات القاهرة الكوفية الكتابة التى تعلو جدران البئر الذى يتوسط مقياس النيل بالروضة الذى أمر بإنشائه الخليفة العباسى المتوكل على الله سنة ٢٤٥ هـ وقد نفذت هذه الكتابة بطريقة الحفر البارز فى الحجر ، وتحمل الكتابة بعض آيات من القرآن الكريم وتنتهى بنص تاريخى على جانب كبير من الاهمية يقرأ كما يلى (شكل ٣٣) :

« بسم الله الرحمن الرحيم — مقياس يمن وسعادة ونعمة وسلامة أمر بينائه عبد الله جعفر الامام المتوكل على الله أمر المؤمنين أطل الله بقاءه وأدام عزه وتأيبده على يدى أحمد بن محمد الحاسب سنة سبع وأربعين ومائتين » (دكتور محمد عبد العزيز مرزوق — الفن المصرى الاسلامى) .

وقد اثبتت بعض الدراسات التى قام بها علماء الآثار والكتابات الاثرية أن بعض انواع من الخط الكوفى نشأت وتطورت فى القاهرة اولا ثم انتقلت منها الى غيرها من البلدان الاسلامية المجاورة لها — ذلك ان الخط الكوفى المورق تطور فى القاهرة الى صورة الكوفى المزهر منذ منتصف القرن الثالث الهجرى (٩ م) وان الكوفى المزهر بلغ درجة كبيرة من النضج والتطور فى القاهرة الفاطمية كما يتضح فى الكتابات الكوفية بالجامع الازهر وجامع الحاكم بأمر الله بالقاهرة (شكل ١٠٨ ، ١٢١) .

وقد ظلت القاهرة تستعمل الخط الكوفى بانواعه الزخرفية المتعددة التى لامعت روحها الفنية طوال القرون الخمسة الهجرية الاولى (٧ — ١١ م) فدونت به المصاحف وارتخت وزخرفت به العماير والمساجد وغيرها وكتبت به على عملاتها المختلفة ، واستعملته كعنصر زخرفى رئيسى فى تحلية منتجاتها الصناعية والفنية (شكل ١١ ، ٩٦ ، ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٦) .

ولا يعنى هذا ان القاهرة لم تعرف طوال هذه القرون الخمسة الخط النسخ فالمعروف ان الخط النسخ عاصر الخط الكوفى فى هذه الفترة غير انه تخلف عنه كخط اثرى تسجيلى واقتصر استعماله على المكاتبات اليومية وفى تدوين الكتب الوضعية المختلفة .

وابتداء من القرن السادس الهجرى بدأ الخط النسخ ينافس الخط الكوفى وذلك بفضل ما أدخل عليه من تحسينات كثيرة أضافها اليه خطاطون علماء قاموا بدراسته وفهم أصوله وأشكال حروفه وطوروا هذه الاشكال تطويرا قائما على اسس وقواعد علمية وضعوها لكل حرف من حروفه ، ومن ابرز هؤلاء الخطاطين الوزير العباسى محمد بن على بن مقله الذى ولد فى سنة ٢٧٢ هـ (٨٨٦ م) وتوفى فى سنة ٣٢٨ هـ (٩٤٠ م) ويرجع اليه الفضل فى تهذيب وتطوير حروف خطى الطومار والجليل واستنباط نوع منهما سماه « الخط البديع » هو ما عرف باسم الخط النسخ .

وتعتبر جهود ابن مقلة الشعلة التى أضاعت الطريق لمن جاء بعده من الخطاطين الذين ضموا جهودهم الى جهوده لتطوير الخط النسخ وتجويده ، ومن اشهر هؤلاء الخطاطين « ابن عبد السلام » ومن بعده الخطاط العراقى « على بن هلال » الذى اشتهر باسم « ابن البواب » والذى توفى سنة ٤١٣ هـ ، وقد تعلمذ على يديه الكثير من الخطاطين الذين بذلوا جهودا كبيرة لتطوير الخط النسخ وتحسينه حتى وصل الى قمة نضجه على يد ياقوت المستعصى الخطاط الشهير الذى عرف باسم « قبلة الكتاب » والمتوفى سنة ٦٩٧ هـ .

ومنذ القرن السادس الهجرى (١٢ م) بدأ الخط النسخ ينافس الخط الكوفى وينتزع مكان الصدارة منه كخط تسجيلى رسمى ، وبلغ من تطور الخط النسخ انه امكن اشتقاق عدة خطوط منه ذات صفات متميزة مثل خط الثلث (شكل ٩٠ ، ٩٢) .

وقد عاشت القاهرة وتابعت منذ اواخر العصر الفاطمى حركة تطوير الخط النسخ ، واستعمل هذا الخط بالفعل لأول مرة على المنسوجات الفاطمية فى عهد الخليفة المستعلى بالله الفاطمى ٤٨٧ هـ — ٤٩٥ هـ ، اذ رسم النساخ البسملة على قطعة من النسيج (محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة وتحمل اسم الخليفة ووزيره الافضل بن بدر الجمالى — رقم السجل ٩٠٧٥) بالخط النسخ ثم اكمل النص الكتابى عليها بالخط الكوفى الذى اعتاده من قبل ، غير أن هذا التردد فى استعمال الخط النسخ لم يستمر طويلا اذ وصلتنا بعض قطع المنسوجات من عصر هذا الخليفة أيضا استعملت عليها الكتابة بالخط النسخ وحده .

وقد شهدت القاهرة فى العصر الايوبى مرحلة التحول من استعمال الخط الكوفى كخط رسمى الى استعمال الخط النسخ فى تدوين المصاحف، والكتابة به على العمائر والمنتجات الصناعية والفنية المختلفة التى انتجتها القاهرة فى ذلك العصر . واصبح الخط الكوفى خطا ثانويا زخرفيا تكتب به الآيات القرآنية

والعبارات الدعائية فى حين حل محله الخط النسخ فى الكتابات التسجيلية التاريخية ، ويتجلى هذا فى تابوت الامام الشافعى الخشبى الذى ما زال قائما تحت قبته العظيمة بالقاهرة .^٥ والذى يعد من اروع ماوصلنا من التحف الخشبية التى صنعتها القاهرة فى العصر الايوبى وتزخره حشوة كتابية تضم اربعة اسطر بالخط الكوفى فى مقدمة التابوت فى حين تزخرف نهاية الجزء الهرمى الذى يعلو التابوت كتابة نسخية من سطرين تحمل اسم الصانع «عبيد النجار» المعروف بابن معالى الذى قام بصنع هذا التابوت وتاريخ صنعه له فى سنة ٥٧٤ هـ .

ويعتبر العصر المملوكى بالقاهرة (من ٦٤٨ هـ — ٩٣٢ هـ) العصر الذهبى للخط النسخ وخاصة ما عرف من فروعه باسم الخط الثلث .

وقد اهتم سلاطين المماليك بالخط العربى وانشأوا له المدارس لتعليمه وتحسينه ومن امثلتها مدرسة الشيخ شمس الدين الزفتاوى ومدرسة ابن ابي رقية بالقاهرة . وقد عرف عن سلاطين المماليك حبهم للفنون ورعايتهم للفنانين فى عصرهم وليس ادل على هذا من كثرة ما وصلنا من عمائر القاهرة المملوكية ومنتجاتها الفنية المختلفة التى ازدانت كلها بالكتابات العربية فى اشرطة عريضة وضيقة أو داخل دوائر كبيرة وصغيرة تنجح الخطاط القاهرى فى الكتابة بداخلها بخط الثلث . ولقد تميز الخط الثلث فى العصر المملوكى بحروفه الكبيرة والفاته ولاماته المرتفعة التى كانت ترتفع الى أعلى فى حين تنبسط حروفه الافقية وتنزل الى أسفل مما حقق لهذا الخط التوازن والتقابل (شكل ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٩٢ ، ٩٧ ، ١٤٥ ، ١٤٧) .

وقام هذا الخط بدور تسجيلى وزخرفى هام فى كل ماانشأته القاهرة من عمائر وما انتجته من مصنوعات فنية منقولة كصناعات الزجاج والمعادن والخشب والخزف وغيرها وبلغ من شهرة القاهرة فى هذا الخط ان تميزت منتجاتها الفنية عن المنتجات الفنية المعاصرة لها فى كل من ايران وبغداد والمغرب العربى بما كانت تحمله من كتابات بخط الثلث المملوكى .

وعاش الخط الكوفى فى العصر المملوكى الى جانب الخط الثلث وادخلت عليه من الزخارف النباتية والهندسية ما جعله يقف الى جوار الثلث ويشتركان معا فى زخرفة الكثير من العمائر والمنتجات الصناعية والفنية المختلفة حتى انهما كانا يستعملان فى الكتابة على اثر واحد أو تحفة واحدة فى تناسق جميل وانسجام تام (شكل ٢٣ ، ٢٤ ، ٦٦ ، ٩٢ ، ١٤٧) .

وعندما دخل الاتراك العثمانيون مصر جلبوا خطوطهم العربية كالخط الديوانى والرقعة وخط الاجازة الذى يجمع بين خصائص الخط النسخ والخط



شكل (٦٥) مدفن السلطان حسن من الداخل — ٧٦٤ هـ / ١٣٦٢ م

الثالث ، وعاشت هذه الخطوط في القاهرة جنبا الى جنب مع الخط الثالث الذي اعجب به العثمانيون ونقلوه الى بلادهم على ايدي خطاطين مصريين نقلوهم الى تركيا لهذا الغرض .

مجالات استعمال الخط العربي في القاهرة :

ويمكننا تقسيم المجالات التي استعملت فيها القاهرة الخط العربي الى ثلاثة اقسام رئيسية :

١ - الاول : التدوين على اوراق البردى ، ثم الكتابة على الورق في المخطوطات والمصاحف (شكل ٦٦) واللوحات الخطية .

الثانى : التسجيل على العمائر المختلفة الدينية كالمساجد والاضرحة ، والمدارس ، (شكل ٦٥) والمدنية كالدور والقصور ، والعمائر الحربية كالقلاع والاسوار ، وغير ذلك من أنواع العمائر كالاسبلة والبيمارستانات — وعلى قطع العملة والصنج والاوزان والاختام وغيرها (شكل ١٣١ ، ١٣٥) .

الثالث : زخرفة المنتجات الصناعية والفنية التى أنتجتها القاهرة من المعادن والاختشاب والزجاج والخزف والنسيج والاحجار بأنواعها وغيرها من المواد (شكل ٢١ ، ٦٠ ، ٦٥ ، ٩٧ ، ١٤٥) .

ومن الجدير بالذكر ان معظم الكتابات العربية القاهرية كانت تقوم على ارضيات زخرفية تضم رسوما دقيقة لأفرع مورقة تتراوح لفائف تغطى الارضية التى تقوم عليها الكتابات العربية ، وكانت هذه الارضيات تساعد فى بعض الاحيان على ابراز الحروف العربية الكتابية فوقها عندما تكون فى مستوى منخفض عن مستوى الكتابة ، كما انها تؤدي فى احيان اخرى الى صعوبة قراءة النصوص العربية على غير الخبير بأسرارها وذلك لكثرة العناصر الزخرفية التى تملأ الارضية وتكاد تطفى على الكتابة نفسها (شكل ٩٢ ، ١٤٧) .

الدور الزخرفى للخط العربى :

وقد كانت الكتابات العربية تختلف فى تصميماتها باختلاف اشكال المنتجات ومادة صنعها ولهذا كانت الكتابة احيانا تتخذ شكل شرائط افقية عريضة او ضيقة تمتد الى مسافات طويلة كما فى كتابات العمائر وخير مثال لها ، الكتابات التى تزين حوائط مسجد ابن طولون والجامع الازهر ومسجد السلطان حسن وغيرها بالقاهرة (شكل ٦٥) .

وفى احيان اخرى كانت تتخذ الكتابات شكلا دائريا تدور فيه حروفها حول مركز الدائرة التى تملؤها الكتابة فى حركة دائرية ان دلت على شئ فانما تدل على ما وصل اليه الخطاط القاهرى من مقدرة كتابية بارعة مكنته من تنفيذ كتاباته داخل مناطق دائرية دون اخلال بقواعد الكتابة واصولها وقد شاع هذا النوع من الكتابات فى العصر المملوكى ومن أمثلته الكتابة الكوفية التى تزخرف القرصة العليا لكرسى عشاء الملك الناصر محمد بن قلاوون المحفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (شكل ٢٤) ونصها : « عز لمولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا والدين محمد بن السلطان قلاوون » ، والكتابات الدائرية بخط الثلث التى تزين سقف منطقة الانتقال بقبة مدفن السلطان قلاوون بحى النحاسين بالقاهرة والمكتوبة داخل مناطق دائرية صغيرة ونصها : « عز لمولانا السلطان الملك المنصور سيف الدنيا والدين قلاوون الصالحى » .

وفي أحيان أخرى كانت مساحة الكتابة تضيق ومع هذا لم يعجز الخطاط القاهري عن تنفيذها بكل دقة واتقان مثال ذلك الكتابات على قطع العملة التي كانت تفرض على الخطاط بحكم صغر حجمها أن تكون كتاباته عليها بحروف صغيرة دقيقة (شكل ١٣٠ — ١٣٢) .

ويكاد يكون من العسير أن نحصى كل الأشكال والتكوينات التي كتبت بها الكتابات العربية في القاهرة في مختلف عصورها التاريخية .

وكما اختلفت أشكال وهيئات الكتابات العربية القاهرية تعددت كذلك طرق تنفيذها وكتابتها فتارة تكون منحوتة في الحجر أو الرخام أو الجص أو المعدن ومن أمثلة هذا النوع من الكتابات المنحوتة كتابات جدران المساجد الحجرية والجصية بالقاهرة والكتابة المحفورة على بدن تعثال عقاب من البرونز من صناعة القاهرة في العصر الفاطمي وما زال يزدان به حتى الآن أحد أحياء مدينة بيزا الإيطالية ومنحوت عليه عبارات دعائية بالخط الكوفي .

كما كانت بعض الكتابات على العمائر تلون بألوان مختلفة مغايرة للون الجدار نفسه لقراداد وضوحا وظهورا .

والى جانب الكتابات المنحوتة والملونة نفذت الكتابات العربية بطريقة النقش المسطح ومن أمثلته الكتابات المنقوشة على الخزف والزجاج الموه بالمينا وكلاهما مما اشتهرت بصنعه القاهرة في عصورها المختلفة وخير أمثلة هذه المنتجات مجموعات متحف الفن الاسلامي بالقاهرة من الخزف والزجاج التي تزهو بما عليها من كتابات بخطوط متنوعة تصلح ميدانا خصبا لدراسة تطور الخط العربي القاهري كما يتمثل عليها (شكل ٢١ ، ١٢٢ ، ١٤٥) .

واشتهرت القاهرة أيضا في العصر المملوكي بتنفيذ الكتابات المختلفة على منتجاتها المعدنية بطريقة التكتيت بالذهب والفضة وذلك بنقش الكتابات أولا على سطح القطع المعدنية ثم حفر هذه الكتابات بحيث تصبح على هيئة شقوق تملأ بعد ذلك بأسلاك الذهب أو الفضة التي يدق عليها لتثبت في أماكنها المعدة لذلك ، وقد أنتجت القاهرة عددا كبيرا من التحف المعدنية المكففة وكان من الطبيعي أن تكون مادة التكتيت أغلى قيمة من مادة التحفة نفسها فمثلا كان النحاس يكف بالذهب والفضة كما كان يراعى أن تكون مادة التكتيت مغايرة في لونها للون مادة التحفة ذاتها لتظهر الزخارف والكتابات المنفذة بالتكتيت على سطح التحفة بوضوح .

ومن أهم التحف المعدنية ذات الكتابات العديدة المكففة بالفضة والتي وصلتنا من صنع القاهرة في العصر المملوكي كرسى عشاء الملك الناصر محمد السابق

ذكره . ومقلمة نحاسية قاهرية تزدان بكتابات بالخط الكوفى وبخط الثلث باسم السلطان الملك المنصور محمد المتوفى سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ م) ومجموعة كبيرة من الشماعد النحاسية وكلها بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (شكل ٢٤ ، ١٢٦ ، ١٤٧ ، ٩٥ ، ١٢٣) .

ومن الجدير بالذكر أن طريقة تنفيذ الكتابات العربية بالتكفيت على التحف المعدنية المختلفة الشكل ما زالت مستعملة حتى الآن فيما يقوم بصناعته الفنانون فى خان الخليلى بالقاهرة .

ولقد برع الفنانون القاهريون فى زخرفة الحروف العربية فزودوها برسوم نباتية وهندسية وحيوانية تتصل بها وتتداخل فيما بينها كما كانوا يشكلون بعض الحروف بهيئات زخرفية محورة ، من ذلك ما شاع فى صناعة بعض التحف المعدنية القاهرية فى العصر المملوكى من تشكيل الحروف الكتابية على هيئة رسوم آدمية أو حيوانية أو رسوم طيور مختلفة الاشكال متعددة الحركات .

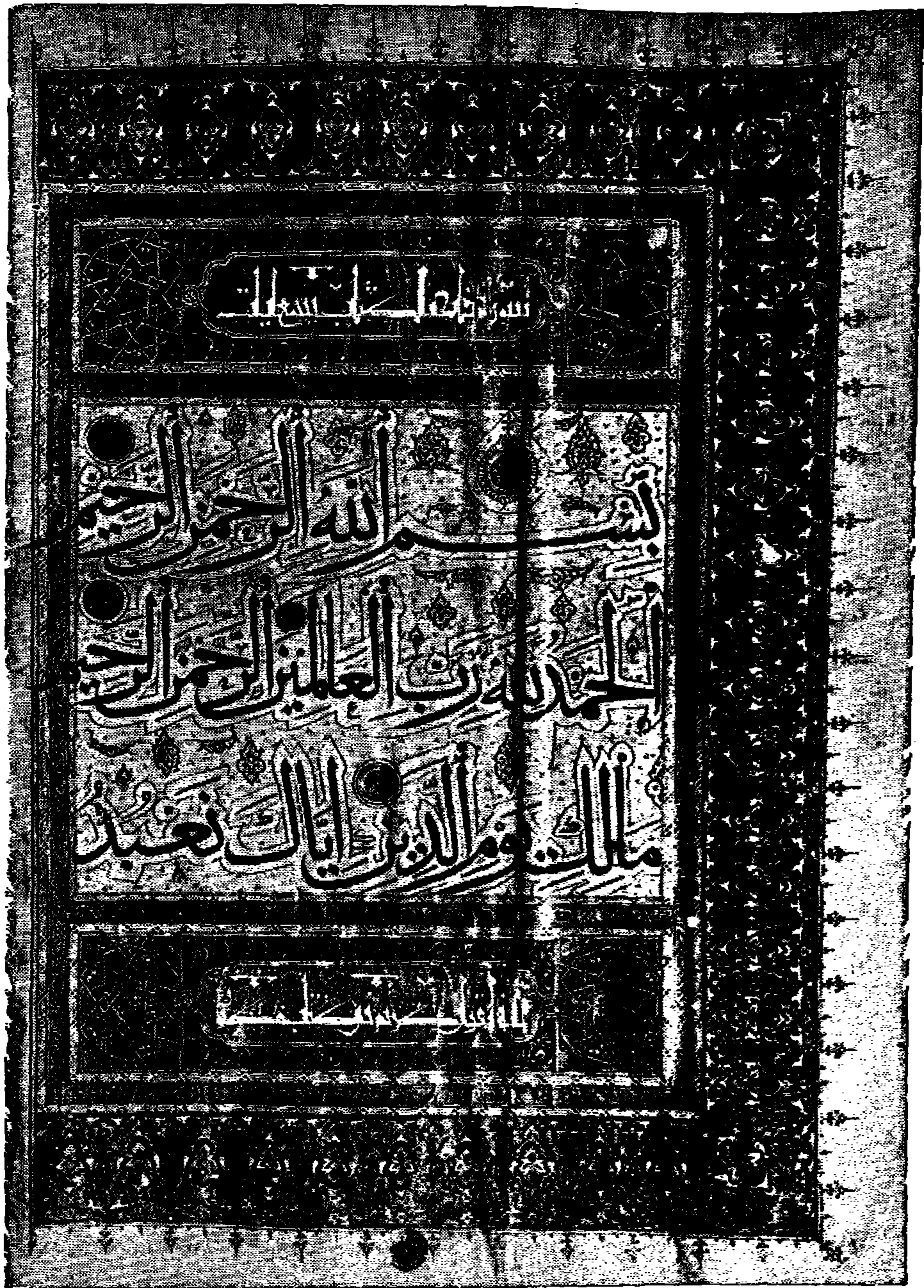
ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة برقبة شمعدان من النحاس المكثت بالفضة صنعت باسم الامير كتبغا الذى تولى الامارة فى عهد كل من المنصور قلاوون والناصر محمد والاشرف خليل ، وتزدان هذه التحفة بكتابة اتخذت حروفها اشكال رسوم آدمية وحيوانية فى حركات مختلفة وقد تمكن أستاذنا الدكتور حسن الباشا من قراءة هذه الكتابة ودراستها دراسة مفصلة ونصها :

« ولأمر العزاء والبقاء والظفر بالاعداء » (شكل ١٢٣ — ١٢٥) .

وإلى التعلق بالخط العربى واستخدامه كعنصر زخرفى بصفة رئيسية الى استغلال الحروف العربية المجردة كوسيلة للزخرفة دون أن تكون هذه الحروف نصوصا كتابية وكانت هذه الوسيلة الخطية الزخرفية تستخدم غالبا فى زخرفة اطارات التحف المختلفة والشرائط الزخرفية الضيقة .

الدور التسجيلى للخط العربى فى القاهرة

وإذا كان للخط العربى دوره الزخرفى الهام فإن دوره التسجيلى لأسبيل الى انكاره أو التقليل من أهميته ، ذلك ان ما قدمته الكتابات العربية الاثرية بخطوطها المختلفة على عمائر القاهرة ومنتجاتها الصناعية والفنية ومخطوطاتها التى وصلتنا يعتبر من المصادر التاريخية والفنية الرئيسية لدراسة المجتمع القاهرى من جميع نواحيه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والفنية على السواء (دكتور حسن الباشا — الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية) .



شكل (٦٦) مصحف السلطان شعبان — الفاتحة — ٧٧ هـ / ١٣٦٩ م (دار الكتب المصرية)

فقد أفادت الكتابات العربية المسجلة علماء التاريخ والآثار في الوقوف على نواح كثيرة أهملتها كتب التاريخ والتراجم فضلا عما تؤكد هذه الكتابات الأثرية من حقائق تاريخية قد يكون مشكوكا في صحتها .

كما أفادت أيضا في التعرف على الوظائف المختلفة والألقاب العديدة التي كان يتلقب بها السلاطين والأمراء والتي كان لكل منها دلالة خاصة تميزه عن غيره ، وأفادتنا الكتابات الأثرية في التعرف على الشئون الإدارية والسياسية بما كانت تشتمل عليه من تسجيل لأعمال الملوك والسلاطين وأوامرهم إلى ولايتهم على الأقاليم ، كما أن تسجيل أسماء بعض الصناع والفنانين على ما يصنعونه من منتجات مختلفة أفادتنا في التعرف على هؤلاء الصناع وحرفهم المختلفة وطوائفهم الصناعية ، ويفيدنا هذا في الوقوف على الحالة الصناعية والتجارية في القاهرة في عصورها المختلفة وهو الأمر الذي لم تتناوله الكتب التاريخية والأدبية القديمة بتفصيل كاف . ومن ذلك ما أمدتنا به الكتابات الأثرية من أسماء بعض النجارين المصريين مدونة على شواهد قبورهم كابن نادى وبلال وخلف بن بشير وغيرهم وأسماء بعض صناع المعادن ومن أهمهم وأبرزهم في العصر المملوكي « الاستاذ محمد بن سنقر البغدادي السنكري » الذي ورد توقيعه بهذا الشكل في نص كتابي بخط الثلث على كرسى عشاء الملك الناصر محمد بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ونص هذه الكتابة .

« عمل العبد الفقير الراجي عفو ربه المعروف بابن المعلم الاستاذ محمد ابن سنقر البغدادي السنكري وذلك في تاريخ سنة ثمان وعشرين وسبعمائة في أيام مولانا الملك الناصر عز نصره » (شكل ١٢٦) .

وورد اسم هذا الصانع على صندوق لحفظ القرآن الكريم محفوظ بمتحف برلين ويجانب اسمه اسم المطعم « الحاج يوسف بن الغوابي » (شكل ٢٣) .

كما وصلنا اسم الصانع أحمد بن بارة الموصلى الذي عمل في خدمة السلطان الملك الناصر محمد أيضا ، إذ سجل اسمه على صندوق مماثل لحفظ المصحف الشريف وتحتفظ به مكتبة الجامع الأزهر بالقاهرة ونص توقيعه المؤرخ كالآتى (شكل ٩٢) :

« من صنع أحمد بن بارة الموصلى في شهور سنة ثلاث وعشرين وسبعمائة »

وأمدتنا الكتابات العربية القاهرية على الخزف ذي البريق المعدنى — الذى انتشر في العصر الفاطمى — بأسماء عدد من الصناع الخزافين مثل مسلم ، وسعد ، وطبيب على ، وإبراهيم المصرى ، والدهان ، والحسينى وغيرهم وقد أفادتنا الكتابات الأثرية أيضا في التعرف على أسماء بعض الخطاطين المصريين

ونماذج من أعمالهم الخطية ومن أمثلتهم الخطاط المصري « مبارك المكي » الذي اشتهر بالكتابة الكوفية المزهرة المحفورة على الحجر في صنع شواهد القبور التي يحتفظ متحف الفن الاسلامي بعدد كبير منها . وبالإضافة الى هذا تقوم الكتابات العربية المؤرخة على المنتجات الفنية المختلفة بدور هام في تاريخ القطع الفنية الغير المؤرخة وذلك بحسب اسلوبها الصناعي والفني واسلوب خطها ان كانت تضم كتابات عربية غير مؤرخة - اذ يمكن بمقارنتها بالقطع المؤرخة التوصل الى اقرب تاريخ يمكن ارجاعها اليه .

وقد ساعد مضمون هذه الكتابات في تأريخ بعض القطع تأريخا صحيحا ، ومن امثلة ذلك الطبق المصنوع من الخزف ذي البريق المعدني والذي يحتفظ به متحف الفن الاسلامي ويدور حول حافته اطار كتابي بالخط الكوفي يحمل اسم « استاذ الاستاذين قائد القواد غير مولا امير المؤمنين الحاكم بأمر الله » ولم تذكر الكتابة تاريخا لصنع هذا الطبق ، غير ان ورود لقب قائد القواد افاد في تأريخ صناعة هذا الطبق بالفترة التي تقلد فيها « غبن » منصب قائد القواد من ربيع الآخر سنة ٤٠٢ هـ (نوفمبر ١٠١١ م) الى جمادى الاولى ٤٠٤ هـ (نوفمبر ١٠١٣ م) (شكل ١٢٢ دكتور حسن الباشا - طبق غبن) .

والحق انه من الصعب حصر النتائج التي تقودنا اليها الكتابات الاثرية والمجالات الدراسية التي تفتحها هذه الكتابات غاية الامر اليها الكتابات الاثرية والمجالات الدراسية التي تفتحها هذه الكتابات غاية الامر انه مما لا شك فيه ان الكتابات الاثرية التي امدتنا بها القاهرة لا يقتصر مجال دراستها على علماء الآثار والتاريخ فحسب بل انها احدي المصادر التاريخية ان لم تكن اهمها للباحثين في حضارة القاهرة وحياتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفنية .

التصوير

الدكتور حسن الباشا

في أحد مجالس الوزير الفاطمي أبي الحسن اليازوري (٤٤٢ — ٤٥٠ هـ / ١٠٥٠ — ١٠٥٨ م) بالقاهرة تطور النقاش بين الرسامين الشهيرين ابن عزيز والقصير الى تنافس : فتحدى ابن عزيز زميله أنه في استطاعته أن يرسم راقصة على سطح جدار بحيث تبدو لمن ينظر اليها كأنها خارجة منه ، ورد القصير على تحدى زميله بأنه يستطيع بدوره أن يرسم الراقصة كأنها داخله في الجدار .

وطلب الوزير من الرسامين المتنافسين أن ينفذ كل منهما تحديه ، وفعلوا إنما كلاهما العمل ، وكشفا عن صورتيهما ، وكم كانت دهشة المشاهدين حين وجدوا أن كلا منهما قد نفذ وعده بكل دقة : فرسم أحدهما صورة الراقصة بثياب بيضاء على أرضية سوداء فبدت كأنها خارجة من الحائط ، ورسم الآخر الراقصة بثياب حمراء على أرضية صفراء فبدت كأنها داخله في الحائط : أي أن الرسامين قد استغلا تأثير الألوان في خداع النظر .

ويتضح من هذه القصة التي رواها المقرئ في خطه مدى الاحتفاء بفن التصوير في القاهرة في العصر الفاطمي .

القاهرة مركز الخلافة الفاطمية :

وكانت القاهرة في ذلك العصر مركز الخلافة الفاطمية التي استمرت بها من سنة ٣٥٨ الى ٥٦٧ هـ (٩٦٩ — ١١٧١ م) وبسطت سلطانها — الى جانب مصر — على شمال أفريقيا والشام وبلاد العرب واليمن وبعض جزر البحر الابيض المتوسط ، كما خطب باسمها فترة من الزمن في العراق بل في بغداد نفسها ، كما انتشرت دعوتها الروحية الى اقطار أخرى مثل ايران وبعض ممالك الهند .

التصوير في العصر الفاطمي :

وقد قدر للقاهرة أن تلعب في هذا العصر دورا أساسيا في رقي الحضارة والثقافة . وكان من المظاهر الحضارية والثقافية في القاهرة في ذلك الوقت ازدهار فن التصوير ، وابتكار أساليب جديدة في مجاله ، وكثرة الرسامين ورعايتهم .

وبالإضافة الى ما أدخلته القاهرة على فن التصوير الاسلامى فى العصر الفاطمى من أسلوب استغلال الالوان فى خداع النظر الذى سبقت الاشارة اليه عرف مصوروها أيضا بعض حيل المنظور ، واستغلوها فى التعبير عن العمق والبروز او ما يسمى فى المصطلح الفنى بالبعد الثالث .

وقد استخدم « المنظور » فى بداية العصر الفاطمى على يد أسرة من الرسامين كان يطلق عليها اسم « بنى المعلم » وقد سبقت الاشارة اليها فى فصل سابق .

وقد ازدهر التصوير فى القاهرة الفاطمية واتخذ فى تزويق منقجات الفنون التطبيقية المختلفة من خزف ونسيج وأخشاب وغيرها ، كما ابتكر الرسامون أساليب جديدة للتعبير .

وقد وجدت هذه الأساليب الجديدة الى جانب الأسلوب القديم الذى ورثه الفاطميون عن العصر الطولونى والاختشيدى والذى يمتبصلة وثيقة الى أسلوب التصوير الذى عرف فى مدينة سامرا فى بلاد العراق . ويتميز هذا الأسلوب التقليدى بالتسطح والجمود وبالاتماد على الخطوط والى المبالغة فى الزخرفة .

التصوير بالالوان المائية على الجص :

وقد وصلنا بعض نماذج من الصور المرسومة بحسب هذا الأسلوب كانت تزخرف جدران مبنى يرجع الى العصر الفاطمى ومرسومة بالالوان المائية على الجص . وقد عثر على هذه الصور فى سنة ١٩٣٤ أثناء حفائر أثرية أجريت بجوار أبى السعود فى جنوب القاهرة ، وتم نقلها الى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة وقد سبقت الاشارة اليها فى فصل سابق (شكل ٢٢) .

الرسم بالفسيفساء :

وقد تنوعت وسائل الرسم والزخرفة على الجدران فى العصر الفاطمى : فالى جانب الرسم بالفريكسو أى بالالوان المائية على الجص استخدم الرسامون أيضا الفسيفساء أو الرسم بواسطة لصق فصوص من الزجاج الملون على طبقة من الملاط أو « المونة » بعضها الى جانب بعض بحيث تعبر عن صور الاشياء المطلوب رسمها . وقد وصف عمارة اليمنى فى بعض أشعاره بعض الصور الفاطمية التى رسمت بهذه الطريقة . كما جاء فى وصف غليوم رئيس أساقفة صور لزيارة رسولى عمورى ملك بيت المقدس للخليفة الفاطمى العاضد فى سنة ٥٦٢ هـ (١١٦٧ م) أنهما شاهدا فى قصر الخليفة بعض رسوم الفسيفساء .

صور الحياة الشعبية على خزف القاهرة :

وفضلا عن الابتكارات التى شهدتها فن التصوير فى مدينة القاهرة فى العصر الفاطمى من حيث الأسلوب تميز التصوير أيضا بابتكارات فى الموضوع . وإذا

كان من المتعذر ملاحظة هذه الابتكارات فى الصور الجدارية التى وصلتنا نظرا لندرتها فانا نتمكن من مشاهدتها فى صور الفنون التطبيقية ولا سيما الخزف المزخرف عن طريق الاكاسيد المعدنية الذى بلغ فى القاهرة الفاطمية مستوى عاليا من جودة الصناعة والاسلوب الفنى . وقد وصلنا من هذا الخزف المسمى بالخزف ذى البريق المعدنى نماذج كثيرة يحمل بعضها أسماء صناعها وأشهرهم الخزافان مسلم وسعد .

ومما تجدر ملاحظته فى الرسوم على الخزف الفاطمى أنها تنقسم من حيث الموضوع الى نوعين يعتبر كل منهما صدق لطبقة من طبقات أهل القاهرة . وأحد هذين النوعين هو النوع التقليدى الذى عرف فى العراق وايران وغيرهما من أقطار العالم الاسلامى ويشتمل على رسوم ذات طابع أرسقراطى تمثل مناظر من حياة البلاط والحاشية المترفة والاثرياء ومسراتهم ومتعهم من رقص وعزف وشرب وصيد . أما النوع الآخر فيشتمل على مناظر مستمدة من حياة العامة وما فيها من كدح ولهو فنجد مثلا مناظر الحمالين أو الشياطين والمصارعة والمبارزة بالعصى أو التحطيب ومناقرة الديكة (شكل ١٩) .

ولم يعرف هذا النوع الشعبى من الموضوعات من قبل فى التصوير الاسلامى بصفة عامة سواء فى مصر أو فى غيرها وقد ظهر لأول مرة فى القاهرة فى عصر الفاطميين مما يدل على أن العامة أو أبناء البلد قد صاروا فى هذا العصر يهتمون بالفنون ، ويفرضون ذوقهم على الفنانين .

ومن الملاحظ أن الصور التى تمثل مناظر البلاط والاثرياء ظلت محتفظة بطابع صور سامرا من حيث الاسلوب الزخرفى المسطح وطريقة معالجة الرسوم الادمية ولو أن الصور الفاطمية قد صارت الى حد ما أكثر حيوية وأكثر صدقا فى التعبير عن التجسيم وعن الحركة .

أما الصور التى تمثل الحياة الشعبية فتبدو مفعمة بحيوية دافقة وروح واقعية ومتضمنة تعبيرا صادقا عن الاحاسيس والمشاعر وادراكا لتفاصيل أجسام الكائنات الحية وطبيعة حركتها .

أثر القاهرة فى التصوير فى صقلية :

ولم ينحصر أسلوب التصوير القاهرى داخل حدودها بل انتشر خارج مصر نفسها . ويظهر هذا الاسلوب بصفة خاصة فى صقلية التى انتقل اليها من غير شك ضمن ما انتقل من القاهرة الى هذه الجزيرة من تأثيرات فنية ومظاهر حضارية بحكم ما وجد بين القاهرة وصقلية من صلات سياسية وثقافية اثناء خضوع صقلية للفاطميين قبل استيلاء النورمانديين عليها فى سنة ١٠٧١ هـ (١٠٧١ م) .

وقد بقى هذا الاسلوب بصقلية الى ما بعد استيلاء النورمانديين عليها ويشاهد أسلوب التصوير القاهرى فى الرسوم التى تزخرف سقف الكنيسة الملحقه بالقصر الملكى والمسماه بالكابلا بالاتينا فى بليرمو بجزيرة صقلية . وقد شيدت هذه الكنيسة وتمت زخرفتها فى القرن الثانى عشر فى عهد الملك النورماندى روجر الثانى (شكل ٦٧) .



شكل ٦٧ — سلسيل (نافورة حائطية) صورة بالالوان المائية على الجص
(الفريسكو) فى باليرمو بصقلية — حوالى منتصف القرن السادس الهجرى / ١٢ م

ومما يسترعى الانتباه فى هذه الصور أنها مرسومة داخل مناطق يحف بها
أشرطة من الكتابة العربية مدونة بالاسلوب الكوفى الفاطمى مما لا يدع مجالاً
للشك فى أنها من عمل فنانين من القاهرة أو تدربوا حسب التقاليد الفنية
الفاطمية التى وصلت الجزيرة من القاهرة أثناء خضوعها لمصر الفاطمية .

وتحتوى رسوم الكابلا باللاتينا على كثير من الصور ذات الموضوعات المدنية
المألوفة فى صور القاهرة الفاطمية مثل صور البلاط والرقص والموسيقى
ومجالس الشراب والصيد بالإضافة الى مناظر مستمدة من الحياة اليومية مثل
صور الشياطين والسقائين .

ومعظم هذه الصور له ما يشبهه فى الصور الفاطمية فى القاهرة ولا سيما
الصور المرسومة على الخزف .

وليس من شك فى أن صور الكابلا باللاتينا تدل على مدى الأثر الذى تركه فن
التصوير القاهرى خارج مصر .

فن التصوير فى القاهرة الايوبيين والمماليك :

وإذا كانت الصور الجدارية تمثل النوع الاساسى من التصوير الفاطمى فان
قاهرة الايوبيين والمماليك قد شاهدت ازدهار نوع آخر من التصوير هو التصوير
على صفحات الكتب .

ولقد انتقلت القاهرة فى عصر الايوبيين والمماليك الى طور جديد من أطوار
تاريخها : ذلك أنه فى سنة ٥٦٧ هـ (١١٧١ م) تم لصالح الدين الايوبى القضاء
على الخلافة الفاطمية فى مصر وبذلك حل المذهب السنى محل المذهب الشيعى ،
ودخلت مصر فى مرحلة جديدة من ازدهار الحضارى والثقافى ومن الانتصار
السياسى والحربى امتدت أكثر من ثلاثة قرون .

وكان العصر الايوبى (٥٦٧ هـ — ٦٤٨ / ١١٧١ — ١٢٥٠ م) بحق عصر
نشاط شامل سرى فى أوصال المجتمع القاهرى الذى كان قد انتابه الخمول فى
أواخر العصر الفاطمى بسبب القلاقل والدسائس والفتن وضعف الحكام
وتناحرهم وغزو الصليبيين للبلاد . وتعتبر الدولة المملوكية (٦٤٨ — ٩٢٢
هـ / ١٢٥٠ — ١٥١٧ م) امتداداً أو تكملة للدولة الايوبية . ولقد أفاد مركز
المماليك فى مصر أحيائهم الخلافة العباسية فى القاهرة بعد أن قضى عليها المغول
فى بغداد فى سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) إذ أتاح ذلك لهم فرصة ادعاء زعامة
العالم الاسلامى .

وقد استطاع المماليك أن يصدوا تيار المغول، وأن يكملوا اجلاء الصليبيين عن

الاراضي المقدسة فى فلسطين ، وأن يقضوا على خطر الاسماعيلية فى الشام ، وأن يبسطوا نفوذهم على بلاد الشام وأرمينيا وبلاد العرب وبعض جزر البحر الابيض كما عنوا بالتجارة والصناعة والعلوم ، ولذلك كله كان عصرهم عصر ثراء ورخاء تردد صداه فى فنونهم .

وكان لهجرة كثير من الفنانين الى القاهرة التى استطاعت أن تدحر الخطر المغولى الذى اكتسح ايران والعراق وهدد غيرها من بلاد العالم اثر كبير فى تطوير فنونها وازدهارها بما فى ذلك التصوير . ولم يصلنا من عصر الايوبيين والمماليك صور جدارية غير أن المصادر الادبية اشارت الى استخدامهم للتصوير فى زخرفة القصور والعمائر المدنية ، كما وصلنا اسماء بعض النقاشين الذين كانوا يزاولون فى التصوير على الجدران فى ذلك العصر .

وبالاضافة الى الدهانين أو النقاشين أشارت المؤلفات أيضا الى أسماء بعض مزوقي المخطوطات بالتصاوير مثل احمد بن على المصرى الرسام المتوفى سنة ٨١٧ هـ (١٤١٤ م) ، ومحمد بن احمد المعروف بشمس الدين الرسام الذى كان يزاول نشاطه فى القاهرة فى سنة ٨٨٥ هـ (١٤٨٠ م) .



شكل ٦٨ — وليمة الاطباء — تصوير من مخطوطة لرسالة دعوة الاطباء التى تنسب الى القاهرة — ٦٧٢ هـ / ١٢٧٣ م (مكتبة الامبروزيانا فى ميلان)
(عن ايتنجاوزن)

وقد وصلنا مجموعة من المخطوطات المزوقة بالتصاوير يستدل منها أن هذا النوع من التصوير قد ازدهر في مدينة القاهرة .

والحق أن تصاوير المخطوطات تمثل النوع الرئيسى من التصوير الاسلامى الذى تتضح فيه خصائصه ومراحل تطوره .

ويمثل التصوير فى المخطوطات فى القاهرة فى عصر المماليك فرعاً مهماً من أفرع مدرسة التصوير العربية التى تعتبر أقدم مدارس التصوير الاسلامية، والتى ظهرت فى العالم الاسلامى فيما بين القرن السابع والقرن التاسع بعد الهجرة (١٣ - ١٥ م) .

وتمتاز التصاوير التى تنتمى الى المدرسة العربية بخصائص عامة أهمها الطابع العربى والبساطة والروح الزخرفية وعدم الحرص على محاكاة الطبيعة .

ومن الملاحظ أن القاهرة ظلت محافظة على التقاليد العربية فى التصوير حتى القرن السادس عشر الميلادى حين تحول التصوير فى ايران والعراق عن الطابع العربى منذ منتصف القرن الثالث عشر نتيجة تأثره بالتقاليد المغولية والصينية التى تغلغت فى هذين القطرين على أثر حكم المغول لهما ، وهكذا ظلت القاهرة المركز الرئيسى فى العالم الاسلامى بالنسبة لتزويق المخطوطات العربية بالتصاوير .

وقد ساعد على احتفاظ مصر بهذه الاهمية ظروف تاريخية واجتماعية مختلفة . ومن هذه الظروف أن نجاة القاهرة من غزو المغول قد أتاح لفن التصوير بها أن يظل بمعزل عن التأثير المغولى الذى أدى الى تغير أسلوب التصوير فى العراق وايران تغييراً جوهرياً ، ومن ثم ظل التصوير فى القاهرة عربى الطابع فى خصائصه الرئيسية .

ولقد انفرد التصوير بالقاهرة بخصائص تميزه عن سائر أساليب التصوير العربية فى العراق وايران .

ومن أهم هذه الخصائص المبالغة فى اتخاذ الاسلوب الزخرفى المتأنق وطابع الفخامة وعظمة التصميم وقوة التأثير ، وتبسيط العناصر والتقليل من عددها ، وتكبير حجم الاشخاص والمبالغة فى تحويرهم والتقيد من حركاتهم ، والبعد عن الركاقة .

وينسب الى القاهرة مجموعة من نسخ كتب مختلفة مزوقة بالتصاوير موزعة بين المتاحف ودور الكتب المختلفة .



شكل ٦٩ — الارنب يخدع ملك الفيلة — تصوير من مخطوطة لكتاب كليله ودمنه
تنسب الى القاهرة ٧٥٥ م / ١٣٥٤ م (مكتبة البودليان باكسفورد)

ومن هذه الكتب نسختان من كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل لابن
الرزاز الجزري تم نسخهما في القاهرة في عصر المماليك . ومن المعروف أن
الجزري أتم تأليف كتابه في سنة ١٢٠٦ م ، وهو يتضمن وصفا للالات المختلفة
من ضاغطة ورافعة وناقلة ومتحركة ، وقد وصلتنا عدة نسخ مزوقة بالتصاویر
من هذا الكتاب .

ومن أهم هذه النسخ مخطوطة محفوظة بمكتبة آيا صوفيا في اسطنبول قام
بنسخها محمد بن أحمد الخطاط في القاهرة في شهر صفر سنة ٧٥٥ هـ
(١٣٥٤ م) لاحد امراء السلطان الصالح صلاح الدين ابن الناصر
لاحد سلاطين المماليك البحرية . وقد نزلت من هذا المخطوط أجزاء بعضها
محفوظ في متحف الفنون الجميلة في بوسطن ، وبعضها موزع في بعض
متاحف أوروبا وأمريكا . وقد حظيت هذه النسخة بكثير من الدراسات العلمية
والفنية .

وتحتفظ مكتبة أوكسفورد بنسخة ثانية من الكتاب نفسه تم نسخها في القاهرة
أيضا في سنة ٨٩١ هـ (١٤٨٦ م) .

وبالإضافة الى هاتين المخطوطتين وصلنا مجموعة أخرى من مخطوطات الكتب العربية المزوقة بالتصاريير يمكن نسبتها الى القاهرة أيضا على أساس مقارنة الاسلوب واستقراء القرائن الاجتماعية والتاريخية المختلفة . وأهم هذه المخطوطات نسخ من كتاب مقامات الحريري ، وكليلة ودمنة ، ودعوة الاطباء لابن بطلان البغدادى ، وعجائب المخلوقات للقزوينى وغيرها (شكل ٦٨ و ٦٩) .



شكل ٧٠ - برج الثور - تصويرة من مخطوطة لكتاب عجائب المخلوقات للقزوينى تنسب الى القاهرة - حوالى القرن الثانى عشر الهجرى / ١٨ م (المكتبة الاهلية الباقارية بميونيخ)

كما ينسب الى القاهرة أيضا بعض تصاوير من مخطوطة عن ألعاب الفروسية ثلاثة منها فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، واثنان فى مجموعة شريف صبرى ومجموعة فى أوروبا وتمثل هذه التصاوير رجالا يتبارزون بالعصى اما راجلين او على ظهور الخيل ، كما توضح ألعابا أخرى ترد فى متن الكتاب :

وتشهد تصاوير المخطوطات القاهرية بما حققه فن التصوير فى القاهرة فى عصر المماليك من تقدم وازدهار ، كما توضح فى الوقت نفسه كيف أن هذه المدينة كانت الملاذ الأخير والحصن الحصين لاسلوب التصوير العربى خاصة بعد أن قضى عليه المغول فى ايران والعراق .

غير أنه فى أواخر القرن التاسع الهجرى (١٥ م) أخذت الدولة المملوكية ينتابها الضعف والاضمحلال بسبب سوء الحكم وجور المماليك وتدهور موارد التجارة بعد اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح فى سنة ٩٠٣هـ (١٤٩٧ م) مما كان من أثره أن سقطت الدولة المملوكية فريسة منهوكة القوى أمام الدولة التركية العثمانية الناهضة فى سنة ٩٢٣هـ (١٥١٧ م) .

التصوير فى العصر العثمانى :

وقد منى التصوير العربى فى القاهرة فى عصر العثمانيين بنكسة كبيرة ومع ذلك استطاع بفضل الروح العربية المتأصلة فى تلك المدينة أن يستمر فترة من الزمن محتفظا بخصائصه العربية كما يشهد بذلك بعض المخطوطات المزوقة بالتصاوير من تلك الفترة ومن أمثلة ذلك مخطوطة من كتاب قانون الدنيا وعجائبها للشيخ أحمد المصرى فى مكتبة طوب قابوسراى فى اسطنبول ومؤرخة سنة ٩٧٠هـ (١٥٦٣ م) ومخطوطة من كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزوينى فى مكتبة رضارامبور ومؤرخة سنة ٩٧٩ هـ (١٥٧٢) ، ونسخة ثانية من الكتاب نفسه فى المكتبة الاهلية البافارية فى ميونخ (شكل ٧٠) ربما ترجع الى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) .

غير أن القاهرة لم تلبث أن تأثرت بأساليب التصوير التركى العثمانى الذى قام على أساس التقاليد الفنية فى كل من آسيا الصغرى والتركستان وايران بالاضافة الى التأثيرات الاوروبية .

ومنذ القرن التاسع عشر أخذت التأثيرات الاوروبية تدخل القاهرة أسوة بما كان يحدث فى اسطنبول نفسها وكان من نتيجة ذلك ادخال الرسم بالزيت . وقد أستفحل أثر التصوير الاوروبى فى القاهرة منذ الحملة الفرنسية على مصر .

النحت

عبد الرعوف على يوسف

حين شيد خمارويه بن أحمد بن طولون قصره الذى عرف بقصر الذهب زين جدرانه بتمائيل من الخشب تمثله هو ومحظياته ومغنياته وقد وصف أبو المحاسن فى كتابة النجوم الزاهرة هذه التماثيل فقال « وجعل فى حيطانه على مقدار قامة ونصف صورا بارزة من خشب معمول على صورته وصور حظاياه والمغنيات اللاتى تغنيه فى أحسن تصوير وأبهج تزويق وجعل على رؤسهن الاكاليل من الذهب والجواهر المرصعة وفى آذانها الاخراص (الاقراط) الثقال ولونت اجسامها باصناف الثياب من الاصباغ العجيبة » . والحق ان خمارويه قد اعتنى بفن النحت وعمل التماثيل مما ادى الى الاقبال على هذا الفن منذ عهده .

ولقد ورث خمارويه هذه العناية بفن النحت عن من سبقه من ولاة مصر اذ اهتم ولاء مصر وحكامها بفن النحت وعمل التماثيل منذ وقت مبكر ، فنجد منها تماثيل من الرخام أو الجص أو الخشب زينوا بها قصورهم ومنشآتهم . فتحدثنا المراجع ان مقياس النيل بالروضة (شكل ٣٣) وهو من اقدم المنشآت المدنية فى مصر والذى أنشئ فى عهد الخليفة العباسى المتوكل على الله (سنة ٢٤٧ هـ سنة ٨٦١ م) على يد أحمد بن محمد الحاسب كان يزين القناة التى تصل بئر المقياس بالنيل تمثال أسد من الرخام كعلامة لوصول منسوب النيل الى حد معين ، قال منشوءة :

« واتخذت مثال سبع من رخام ركبتة فى وجه حائط فوق القناة المطلة على النيل ، على المقدار الذى اذا بلغ الماء ستة عشر ذراعا دخل الماء فى فمه » وكذلك يذكر المقرئى فى خطه (ج ١ ص ٣١٥) ان باب الصلاة فى قصر أحمد بن طولون والذى كان يخرج منه الى مسجده ، كان عليه تمثالان لاسدين من الجص ولذا سمي بباب السباع .

كما اعتنى بصناعة التماثيل فى العصر الاخشيدى واستخدم أنواع منها فى العباب اللهو والتسلية - ولقد أشار ابن سعيد الى ذلك عند وصف استقبال الاخشيد للوزير العباسى اذ قال :

فتلقاه الاخشيد وخلع عليه عند باب المدينة خلعا سلطانية وزينت لهما المدينة ونصب لهما على جوسق ابن الخلاطى فرس من خشب ينحدر ويصعد وابن الخلاطى راكب عليه (المغرب لابن سعيد ص ١٤) .

وقد ورثت القاهرة الفاطمية هذه التقاليد الفنية للنحت وعمل التماثيل وعملت على النهوض بهذا الفن كما يتضح من المؤلفات الأدبية ومن بعض المخططات التي وصلتنا وقد ذكر ابن ميسر في كتابه « أخبار مصر » (ص ٥٧ ، ٥٨) أنه كان بدار الوزير الفاطمي الأفضل بن بدر الجمالي بالقاهرة تماثيل له من العنبر بحجمه الطبيعي لتقاس عليه ثيابه عند عملها ، وكذلك كان بمدخل مجلسه ثمانية تماثيل لجوار مقابلات منهن أربع بيض مصنوعة من الكافور وأربع سود مصنوعة من العنبر وكلهن مرتديات أفخر الثياب ومترينات باثمن الحلى يمكن بأيديهن أحسن الأحجار الكريمة . وكان إذا دخل الأفضل من باب المجلس نكس رؤوسهن أجلا لا له فاذا أخذ مكانه في صدر المجلس استوين قائمات ، والظاهر أن هذه التماثيل كانت تتحرك بوسائل هندسية مرتبطة بمكان وصول الأفضل إلى مجلسه .

وقد وصلت إلينا آثار من القصور والعمائر الفاطمية بالقاهرة بعضها ألواح من الرخام تحفل برسوم كائنات حية منحوتة نحتا بارزا والبعض الآخر تحف مستقلة جميلة عبارة عن حمالات أزيار من الرخام تزخرفها تماثيل صغيرة ورسوم منحوتة ، آدمية وحيوانية غاية في الاتقان . وقد عثر على هذه الألواح الرخامية في بعض العمائر الملوكية كخانقاه بيبرس الجاشنكير بشارع الجمالية والتي أنشئت مكان دار الوزارة الكبرى في العصر الفاطمي وخانقاة فرج بن برقوق بالعباسية (حسن عبد الوهاب : الآثار المنقولة والمنتحلة في العمارة الإسلامية ، ص ٢٤٧ ، ٢٤٨) . وقد وجدت هذه الألواح مستعملة في تبليط الأرضيات مقلوبة على وجهها ، وربما قصد من ذلك استخدام ظاهرها الأملس لهذه الأرضيات أو ربما عمد البناءون إلى ذلك رغبة منهم في إخفاء رسوم الكائنات الحية عند استخدامها في الخانقاة وهي الدار التي يتعبد فيها الصوفية . وتزدان هذه الألواح الرخامية برسوم حمامات متقابلة على أفرع نباتية ورسوم أسماك ، أو رسم شجرة الحياة — وهي هنا على هيئة شجرة تجد أحيانا على جانبيها أسدان وأحيانا أخرى طاووسان ، وأسلوب هذه الرسوم



شكل ٧١ — لوح من الرخام مزخرف بالنحت البارز من خانقاه بيبرس الجاشنكير حوالي القرن الخامس الهجري ١١ م (متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

المنحوتة نعرفه في الطراز الفاطمي في مصر (شكل ٧١) . وتؤيد المراجع استعمال رخام من بقايا القصور الفاطمية القاهرية بعد تدميرها في بناء العمائر المملوكية التالية كخانقاة بيبرس الجاشنكير وغيرها كما تذكر ان هذا الرخام الفاطمي المزخرف كان ذا قيمة كبيرة ، وكان امراء المماليك يجدون في طلبه واعادة استخدامه في عمائرهم بالقاهرة وذلك لجمال زخارفه، كما كانوا يحرصون على اختزان ما يفضل عن حاجاتهم منه . ومن أمثلة ذلك ما ذكره المقرئ عن بيبرس الجاشنكير وبنائه الخانقاه اذ يقول انه « عندما شرع في بنائها حضر اليه الامير ناصر الدين محمد ابن بكتاش الفخرى امير سلاح واراد التقرب لخاطره وعرفه ان بالقصر الذي فيه سكن ابيه مغارة تحت الارض كبيرة ، يذكر ان فيها ذخيرة من ذخائر الخلفاء الفاطميين ، وأنهم لما فتحوها لم يجدوا بها سوى رخام كثير ، فسدوها ولم يتعرضوا لشيء مما فيها . فسر لذلك وبعث عدة من الامراء وفتحوا المكان فاذا فيه رخام جليل القدر عظيم الهيئة فيه مالا يوجد مثله لعظمه فنقله من المغارة ، ورخم منه الخانقاة والقبة وداره التي بالقرب من البندقانيين وحارة زويلة ، وفضل منه شيء كثير عهدي انه مختزن بالخانقاه واطنه باق هناك » (الخطط ج ٢ ص ٤١٧)

هذا ، ويحتفظ متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ببعض هذه اللوحات الرخامية، المأخوذة من هذه الخانقاة وخانقاة السلطان فرج بن برقوق . وينسب الى القرنين ١٢ ، ١٣ الميلاديين في مصر لوح رخامي بنفس المتحف (رقم سجل ٧٠٤٩) وهو مزخرف باسلوب النحت البارز برسوم على هيئة فرعين نباتيين منحوتين يتقاطعان بشكل اربعة جامات او مناطق لوزية بأحدها صورة حوتين يبتلعان شخصين كل منهما يمسك دورقا وكأسا ، وفوقها شكل حيوان له جناح ورأس آدمي ، وفي الطرفين شكلان متماثلان كل منهما يمثل طائرين متواجهين برأسين آدميين ، ويخرف اطار اللوح صف من أسماك متتابعة افواها مقلدة او مفتوحة على التبادل . ونلاحظ في هذه الرسوم والاشكال تطورا عن أسلوب العصر الفاطمي ولذا نرجعها الى أواخر هذا العصر أو الى العصر الايوبي .

ولدينا من عصر المماليك الواح رخامية جميلة تكسو أجزاء من جدران مدرسة الامير صرغتمش بشارع الخضيرى بالقاهرة (سنة ٧٥٧ هـ - سنة ١٣٥٦ م) وتزخرف هذه اللوح بالحفر البارز رسوم نباتية دقيقة متشابكة فضلا عن رسوم حيوانات وطيور . وقد نقلت عدة من هذه اللوح الى متحف الفن الاسلامي ، منها لوح (برقم سجل ٢٧٨٥) تتألف زخارفه من جامة او منطقة بيضاوية كبيرة في الوسط ينتهي طرفاها بشكل شرفتين وأربع جامات بالاركان . وتملاء الجامة الوسطى أفرع نباتية لطيفة تنبت من زهرتين على الجانبين وتخرج منها اوراق نباتية كبيرة فوق كل منها عنقود من العنب ،

ويتوسط الزخارف شكل مصباح أو مشكاة ، وعلى جانبيها رسم يدين تمسكان
فرعين نباتيين وطائرين . وتملاء أرباع الجامات زخارف نباتية
جميلة (أرابسك) (شكل ٧٤) . وتزخرف بعض الألواح الرخامية الأخرى
من هذه المدرسة أشكال مشكاوات أو زهريات تتوسط رسوما نباتية دقيقة ،
رباطاراتها صور فهود تهاجم غزلانا غاية في الاتقان .

وقد ذكر المقرئ أن هذه الألواح الرخامية منقولة من دار الوزير علم الدين
بالقاهرة وكانت تسمى بالسبع قاعات ، وكان واسع الثراء وتوفى سنة
٧٥٤ هـ (١٣٥٣ م) ويحدثنا المقرئ عن ذلك فيقول « ان السبع قاعات
استمرت وقفا بيد خيرة علم الدين الا أن الأمير صرغتمش المذكور أخذ رخامها
ووجد فيها شسباً كثيراً من صيني ونحاس وقماش وغير ذلك قد أخفى في
زواياها » (ج ٢ ص ٦٠ ، ٤٠٤)

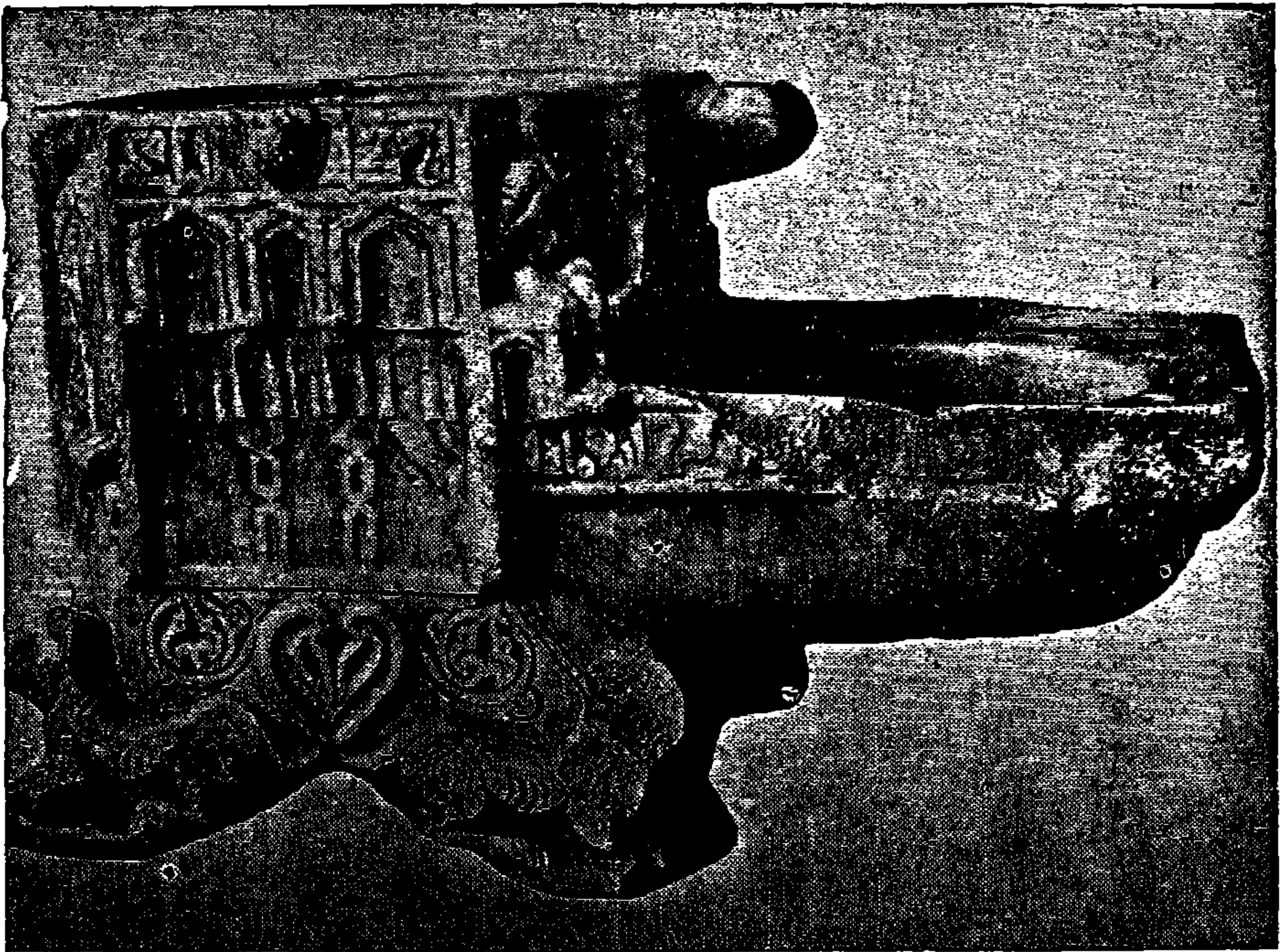
والواقع أن اشتغال بعض ألواح الرخام التي تكسو أجزاء من جدار مدرسة
الأمير صرغتمش على رسوم منحوتة تمثل بعض الكائنات الحية يدل على أن هذه
الألواح لم تعمل أصلاً لهذه المدرسة لأنه لم تجر العادة أن تزخرف العمارات
الاسلامية الدينية برسوم كائنات حية ، كما يؤكد أن هذه الألواح لابد وانها قد
نقلت من إحدى العمارات المدنية حيث كان يسمح فيها باستعمال هذا النوع من
الزخارف ولعل مصدرها هو دار الوزير علم الدين كما ذكر المقرئ ، ومهما
يكن من أمر فقد استرعى الانتظار جمال هذه الألواح الرخامية وأشار إليها
الشاعر شمس الدين الصائغ في تهنئة الأمير صرغتمش يوم افتتاح المدرسة
قال :

ليهنك يا صرغتمش ما بنتيه لا خراك في دنياك من حسن بنيان
به يزدهى الترقيم كالزهر بهجة فله من زهر ولله من بانى
ومن الألواح الرخامية القاهرية ذات الرسوم المنحوتة المحفوظة بمتحف الفن
الاسلامى قطعة مستديرة من الرخام (رقم سجل ١٢٧٥٢) مقطوعة من لوح
أكبر يزخرفها بالنحت البارز رسم مركب يتألف من نسر ذى رأسين ناشر جناحيه
ويقبض بمنقاره على رأسى وعلين ويحيط برقبتة طائران صغيران ، وأسفل النسر
رأس ثور . وتحيط بهذه الرسوم أفرع نباتية تخرج منها - رؤوس سباع ونسور
وعلى الجانبين قريبتان النسر شكل يدين تخرجان من الأفرع النباتية وتمسكان
بأحد الفروع كما في لوح مدرسة صرغتمش السابق ذكره ولذا ننسب هذا
اللوح الى هذه الفترة من العصر المملوكى .

ومن القطع الفنية ذات الزخارف الحيوانية المنحوتة ألواح من الرخام كانت
تركب في أسبله القاهرة تزخرفها رسوم بارزة على هيئة زخارف هندسية ونباتية

متكسرة تملأ ساحتها الوسطى وقد قصد من هذه الرسوم البارزة ان يجرى عليها الماء ليتخلل ثنانيا الزخارف فيبرد ويزول ما قد يكون به من شوائب وذلك قبل ان يصب في احواض الشرب خلف شبابيك الاسيلة . وتزخرف اطارات كثير من هذه اللوح الرخامية التي تسمى « شانروانات » او سلسبيلات برسوم فهود وسباع تتعقب غزلانا تعدو . ومثال ذلك سلسبيل بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (رقم سجل ٣١) وارد من سبيل السلطان فرج بن برقوق القائم امام باب زويلة بالقاهرة ويرجع الى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) . وربما استلهم الفنان هنا الطبيعة فى منظر السباع والضواري وهى تتربص للغزلان عند منابع المياه لاقتناصها فسجل هذا بالحفر البديع على الواح اسيلة المياه .

ومن التحف الرخامية المنقولة من القصور والمساجد وغيرها من العمائر القاهرية مجموعة ازيار للمياه مختلفة الضخامة بيضية الشكل منحوتة من قطعة واحدة ويزين بعضها قنوات طولية او زخارف نباتية بارزة او كتابات كوفية ونسخية . ومن أمثلتها الجميلة المحفوظة بمتحف الفن الاسلامى زير أصله من مدرسة الاميرة قطر الحجازية بالقاهرة وهى ابنة السلطان الناصر محمد بن قلاوون . ويزخرف بدنه رسوم نباتية محفورة حفرا بارزا على هيئة افرع



شكل ٧٢ - حامل زير من الرخام مزخرف بالنحت البارز - القرن السادس الهجرى ١٢ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وأوراق كبيرة مفصصة تؤلف شبكة تغطي البدن ، وعلى رقبته شريط به عبارة مكررة بالخط الكوفي تقرأ « عز دائم » ويزين القاعدة صف من أشكال أسماك متتابعة . ويضم المتحف أيضا زيرين صغيرين نسبيا منحوتين نحتا لطيفا وبدنهما خال من الزخارف ويشاهد أعلى البدن في ثلاث مناطق عبارة منقوشة نصها :

« وقف هذا الزير على هذا السبيل المبارك مولانا السلطان الملك الاشرف أبو النصر قايتباي عز نصره بمحمد وآله » ولكل منهما ثلاثة مقابض تزخرفها جديلة مفرغة .

ولهذه الأزيار الرخامية قواعد أو «كلج» من الرخام أيضا وبعض هذه القواعد أو حاملات الأزيار يرجح أنها كانت في الأصل تحمل أزيارا من الفخار ينضح الماء من مسامها في تجويف الكلجة أو حامل الزير ثم ينساب خلال سلسيل صغير مزخرف بالحفر إلى حوضها حيث يتجمع ويمكن الشرب منه بالكيلان . ولبعض هذه الكلج رأس صغير بارز في مقدمها وأربع أرجل مزخرفة بالحفر تشبه أرجل السلحفاة فتعطي إحساسا بأن النحات قد استلهم شكل السلحفاة في المظهر العام للكلجة . ويزخرف بدن الكلجة للمربع أو المضلع أشكال عقود أو مقرنصات وزخارف هندسية وأشرطة من الكتابات الكوفية الجميلة تحوى عبارات دعائية مثل « بركة كاملة ونعمة شاملة » .

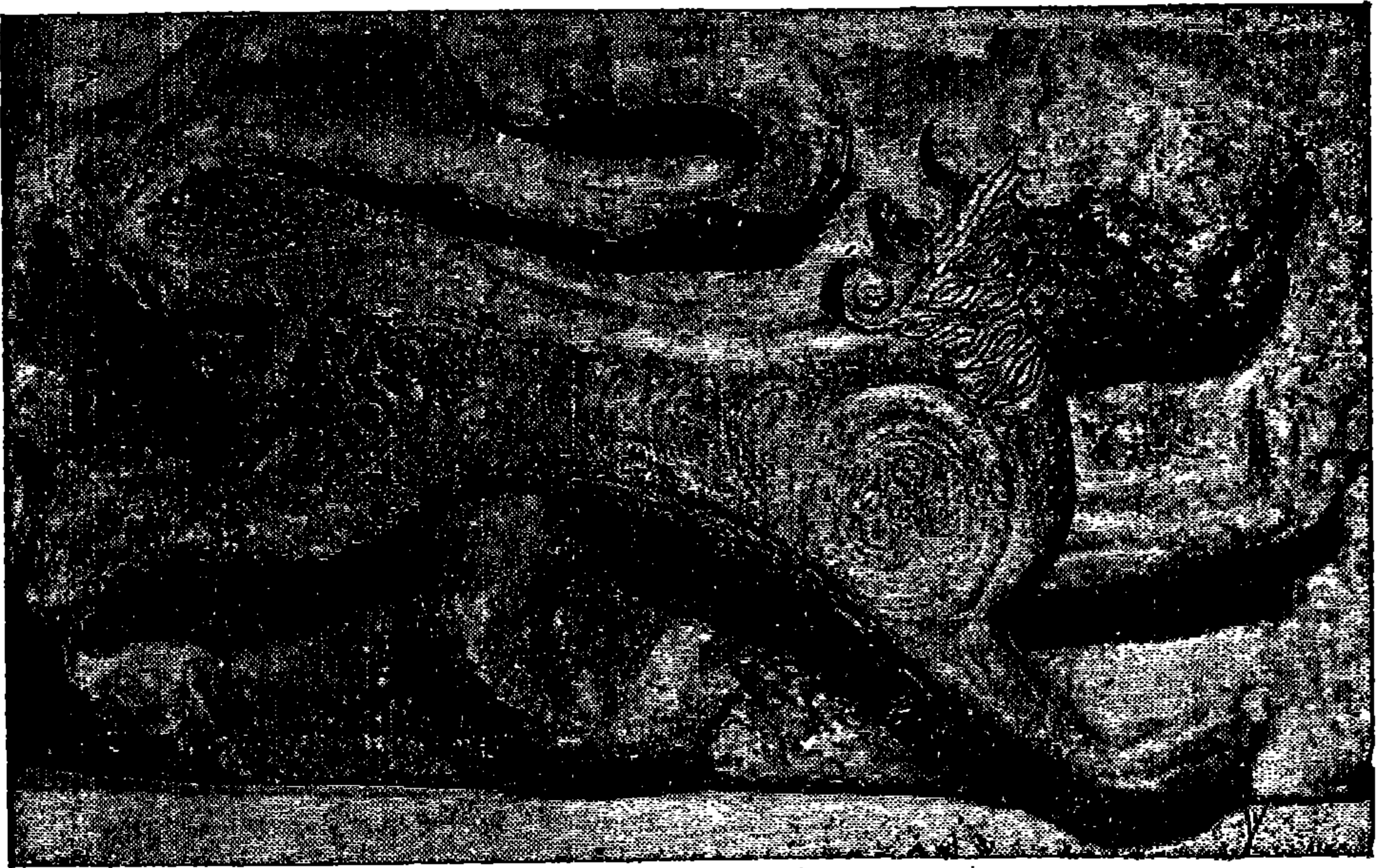
وقد زين بعض هذه القواعد أو الكلجات برسوم أشخاص مجسمة منها رجال واقفون يمسكون صولجانات أو سيوفا مستقيمة أو نساء عاريات يحاولن ستر أجزاء من أجسادهن بأيديهن أو تماثيل نسور ناشرة أجنحتها أو طيور وأسود مجنحة محفورة حفرا بارزا .

ومن المرجح نسبة كثير من هذه الكلجات إلى القاهرة الفاطمية بناء على أشكال هذه الرسوم والزخارف والكتابات ومن الكلجات التي يرجح نسبتها إلى تلك العصر الكلجة (رقم سجل ٤٣٢٨) ونرى بآركانها أشكالا بارزة تمثل سيدتين جالستين كل منهما تضم يديها إلى صدرها ، ورجلين واقفين يمسكان صولجانين وترتكز الكلجة على أربعة قوائم على هيئة أسود رابضة . ويدور على حوضها عبارات دعائية بالخط الكوفي تنتهى بتاريخ صناعتها الذى بقيت منه كلمة « وخمسائة » (شكل ٧٢) .

والى جانب النحت فى الرخام ازدهر فى القاهرة فن النحت فى الجص ومن أمثلة هذا النوع مجموعة من المحاريب الجصية القاهرية من العصر الفاطمى تزينها زخارف منحوتة متنوعة من عناصر نباتية وأشكال هندسية

وكتابات كوفية ، ومنها المحراب الفاطمي الموجود بالجامع الطولوني الذي اقامه الوزير الافضل شاهنشاه بن بدر الجمالي (حوالى سنة ٤٨٧ هـ - ١٠٩٤) وهو محراب مسطح غير مجوف ويحيط به اطار عريض به نص بالخط الكوفي المزهر غاية في الروعة والجمال باسم الخليفة المستنصر ووزيره الافضل ، وبوسط المحراب زخرفة نباتية مبسطة كأسية الشكل وآيات قرآنية بحروف كوفية اصغر من نص الاطار ، وبالأرضية بين الزخارف نجد زخرفة هندسية دقيقة مكررة على هيئة ثلاث شعب (تسمى عذ الصناعات باسم زخرفة دقماق) تتشابه وحدات من هذه الزخارف وتتداخل معا لتكون خلفيه جميلة تساعد في ابراز الزخارف والكتابات فوقها . ولعل هذا هو المثال الاول لظهور هذه الزخرفة في مصر ، وقد شاعت هذه الزخرفة فيما بعد في عصر الايوبيين والمماليك لا سيما في التحف المعدنية (شكل ١٠٥) .

ولا يزال كثير من جدران الجامع الازهر وعقوده تزدهن بزخارف نباتية وكتابات كوفية غاية في الدقة والبهاء كلها ترجع الى العصر الفاطمي ومن أمثلة ذلك عقود المجاز القاطع أو الرواق المتجه الى المحراب وجوانب القبة المشيدة على رأس هذا المجاز والشبابيك الجصية المفرغة بأعلى الجدران والمحراب القديم (شكل ١٠٨) . ومن الأمثلة الجميلة أيضا للمحارب الفاطمية القاهرية ذات الزخارف المحفورة في الجص ، محراب جامع الجيوشي ومحراب مشهد



شكل ٧٢ - كتلة من الرخام عليها بالنحت المارز رسم سبع عشر عليها

بجى الظاهر بالقاهرة (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

السيدة رقية اللذان يرجعان الى أواخر العصر الفاطمى ويمتاز الأخير بأنه متوج بزخرفة على هيئة محارة .

أما النحت على الحجر فى العصر الفاطمى فيتمثل فى الزخارف الهندسية البديعة على مدخل جامع الحاكم ومئذنتيه وفى زخارف بوابات القاهرة الحجرية: باب النصر وباب الفتوح وباب الزويلة (بوابة المتولى) التى ترجع الى عصر الخليفة المستنصر بالله ووزيره بدر الجمالى . وكذلك زخارف واجهة جامع الاقمر حيث نجد نماذج جميلة مبكرة من المقرنصات فى أعلى الدخلات والحنايا ، كما أستخدمت هذه المقرنصات فى زخرفة اركان الجامع من الخارج فوق الاجزاء المشطورة من هذه الاركاز وربما كان بناء هذه الاركاز المشطورة قد قصد به توسيع مداخل الشوارع والحارات المجاورة للعمائر (أشكال ٧ و ١١ و ١١٤) .

وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة كتلتان مستطيلتان من الرخام نحت على كل منهما رسم شديد البروز على شكل أسد يسعى على مهل وله ذيل طويل منتثر فوقه وقد عمد الفنان الى ابراز عضلات الارجل والبدن كما زخرف اجزاء من جسده بزخارف نباتية لطيفة . وينسب كثير من مؤرخى الفنون هاتين القطعتين الجميلتين من النحت القاهري الى العصر الفاطمى بينما يميل البعض الى نسبتها للعصر المملوكى والى عصر السلطان الظاهر بيبرس على وجه الخصوص . وقد كانت هاتان الكتلتان فى المكان المسمى الان « بشارع السبع والضبع » بالحسينية . وقد اشتق اسم هذا الشارع من هذين التمثالين كما سبق ان ذكرنا فى حديثنا عن حى الحسينية والظاهر . (شكل ٧٣) .

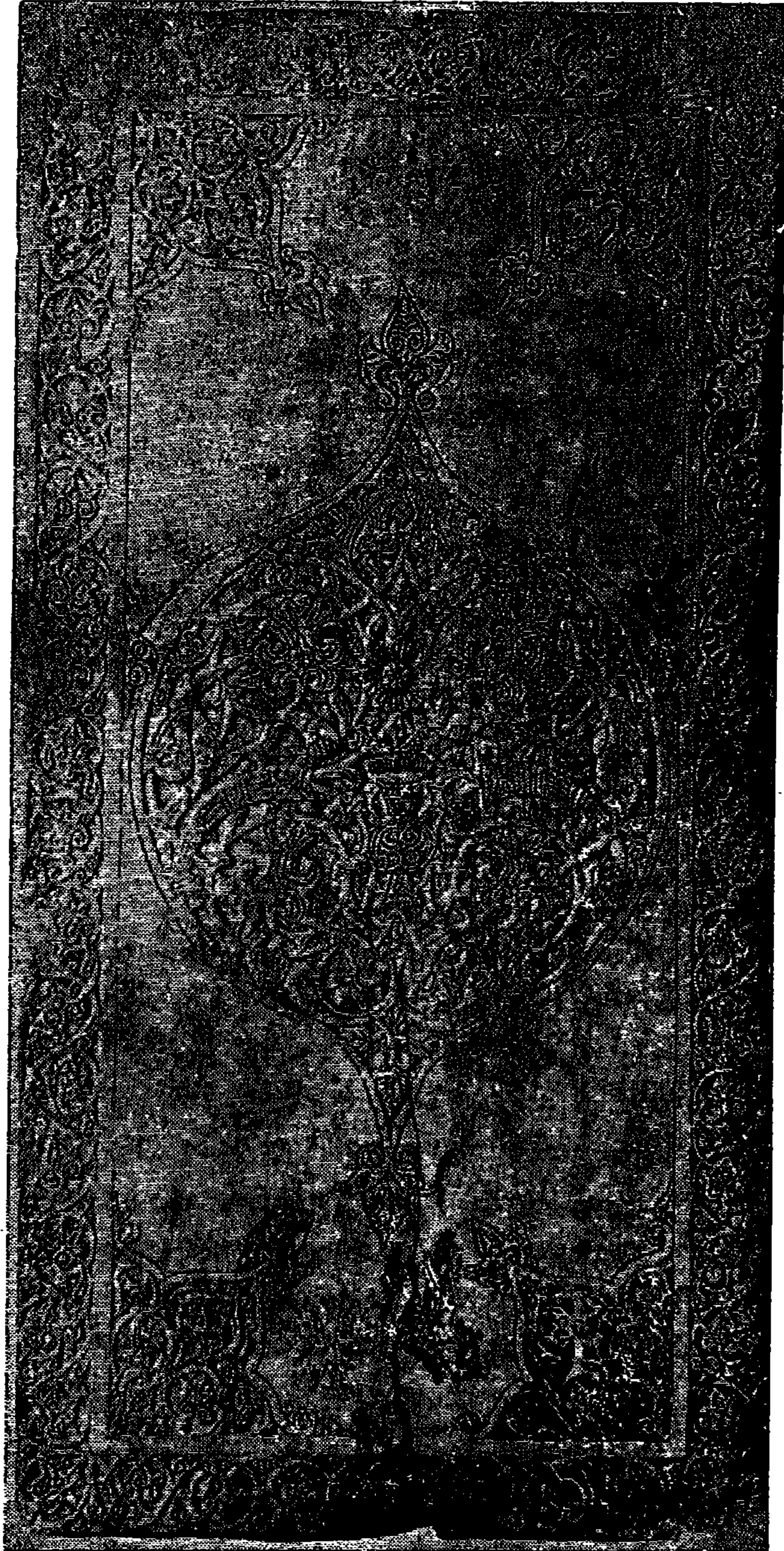
ومن أمثلة النحت على الحجر فى عصر المماليك الاقريز الذى نراه فوق عقد قناطر أبى المنجا التى سميت بهذا الاسم نسبة الى المهندس الذى حفر هذا المجرى وانشأ عليه سدا فى العصر الفاطمى . وتقع القناطر الحالية الى الشمال الشرقى من شبرا ، وقد أنشأها الظاهر بيبرس وجعل عليها اقريزا به نقوش سباع ، تشاهد متجهة الى اليسار ورؤوسها منظورة من الامام ولكل منها شارب واذنان مدببتان وعينان لوزيتان وذيل مرفوع على الظهر ، ومن المعروف أن السلطان بيبرس كان يتخذ رنكه او شعاره وشارته على هيئة أسد . كذلك بنى الظاهر بيبرس قنطرة على الخليج القاهري (المصرى) أقام عليها أيضا أربعة أسود من الحجارة بالنحت البارز ، على كل جانب منها اثنان فسميت لذلك قناطر السباع وقد وصفها الرحالة عبد الغنى النابلسى الذى زار مصر فى القرن ١٨ م فى رحلته الى الحجاز وذكر أن عليها صورة سبعين فقط ، ثم سميت هذه

القناطر بقنطرة السيدة زينب لوقوعها أمام المسجد الزينبى ثم اندثرت هذه القناطر بدم الخليج القاهرى سنة ١٨٩٧ .

وكذلك نرى فى المنابر الرخامية من عصر المماليك أمثلة رائعة من الزخارف المنحوتة نجد منها زخارف نباتية من أوراق العنب وعناقيده فى منبر جامع اق سنقر (سنة ٧٤٨ هـ - ١٣٤٧ م) ، وزخارف أخرى هندسية تتألف من أشكال أطباق نجمية وغيرها كما فى منبر ضريح السلطان برقوق الذى عمل بأمر السلطان قايتباى (٨٨٨ هـ - ١٤٨٣ م) ومن نماذج النحت الحجرى القاهرى فى هذا العصر ايضا الشبابيك المصنوعة من الحجر المفرغ بأشكال زخرفية فى الخانقاه الجاولية بجوار جامع ابن طولون وكذلك الزخارف الجصية والحجرية المختلفة فى مدرسة السلطان حسن .

ولم يصلنا الا القليل من أسماء هؤلاء الصناع القاهريين من النحاتين والحجارين والمرخمين والنقاشين والبنائين الذين جملوا هذه العمائر التى تزدهان بها القاهرة بفنون النحت . ومن هؤلاء (على بن عمر) الذى نحت التركيبية الرخامية على قبر القاصد بشارع باب النصر حوالى سنة ١٣٣٥ م و (محمد بن أحمد) و (أحمد زغلش الشامى) اللذان سجلا اسميهما على جانبى باب قصر قوصون حوالى سنة ١٣٣٨ م و (محمد بن القزاز) الذى بنى منارتى جامع المؤيد بما يشتملان عليه من نحت جميل وقد سجل اسمه على كلتى المنارتين بالاضافة الى تاريخ البناء فنجد على المنارة الشرقية عبارة «عمل هذه المنذنة المباركة العبد الفقير الى الله تعالى محمد بن القزاز ، وكان الفراغ فى أول رجب سنة اثنين وعشرين وثمان مائة ، والتاريخ على المنذنة الغربية فى العام الذى يليه (شكل ١١٤) . ومن صناع النصف الثانى من القرن الخامس عشر الميلادى (عبد القادر النقاش) وكان من كبار النقاشين فى الرخام وقد نقش رخام مدرستين من أفخم مدارس دولة المماليك الجراكسة هما مدرستا قجماس الاسحاقى وأبو بكر مزهر وقد امتاز هذا المرخم بحفر الزخارف فى الرخام الابيض وملئها بالمعجون الملون . وقد سجل اسمه بعبارة (عمل عبد القادر النقاش) فى دائرة زخرفية بتجويف المحراب طردا وعكسا بمدرسة قجماس وكذلك فى عقود وشبابيك المدرسة المزهرية . (حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الاثرية ص ٢٦٤) .

وبمتحف الفن الاسلامى تركيبة قبر (رقم سجل ٣٥٦٨) مستطيلة من الرخام منقوش على جوانبها الاربعة بالبارز اسم الامير (خضابردى الظاهرى) بخط نسخى جميل يتخلله رنك (الكأس) وهو شارة هذا الامير الذى توفى سنة ٦٩٠ هـ (١٢٩١ م) . وتنتهى الكتابات بهذه العبارة التى تحتوى على اسم



شكل ٧٤ — لوح من الرخام من مدرسة مرغتمش — حوالي القرن
الثامن الهجري / ١٤ م (متحف الفن الاسلامي بالقاهرة)

النحات : ، مما عمل برسم الأمير خضابردى الظاهري المعمار أحمد بن الحجار
غفر الله له وللمسلمين ، *

وبالإضافة الى النحت على الحجر ، عرفت القاهرة عمل تماثيل الفخار
والخزف ، وقد كشفت لنا حفائر الفسطاط عن مجموعة كبيرة من التماثيل
الصغيرة من هاتين المادتين يغلب على معظمها أنها كانت لعبا للهو الاطفال
وبعضها على هيئة أشكال آدمية أو فرسان وبعضها على هيئة كباش أو أسود،
كما نجد بينها تمثالا لقطعة ترضع صغارها وصفارة على هيئة سمكة صغيرة
وغير ذلك . وبعض هذه التماثيل من خزف مزجج أى مطلى بطلاء زجاجي
شفاف ، وبعضها شعبي بسيط . ويرجع جانب كبير من هذه التماثيل الخزفية
والفخارية الى العصر الفاطمي كما أن بعضها يرجع الى عصر المماليك وتمثل
هذه المجموعة التي يضمها متحف الفن الاسلامي بالقاهرة نوعا طريفا من الفن
الشعبي جديرا بالدراسة والاهتمام .

ومن تماثيل الاطفال أيضا ما كان يصنع من الحلوى بأشكال مختلفة في
الاعياد والمواسم ، جاء في وصف سوق الحلويين بالقاهرة : « وكان هذا
السوق في موسم شهر رجب من أحسن الاشياء منظرا ، فانه كان يصنع فيه
أمثال خيول وسباع وقطاط وغيرها تسمى العلاليق واحدتها علاقة ، ترفع بخيوط
على الحوانيت . فمنها ما يزن عشرة أرطال الى ربيع رطل تشتري للاطفال فلا
يبقى جليل ولا حقير حتى يبتاع منها لاهله وأولاده وتمتلىء أسواق البلدين مصر
والقاهرة وأريافهما من هذا الصنف ، * (خطط جـ ٢ ص ٩٩ - ١٠٠)

كذلك أمدتنا حفائر الفسطاط بمجموعة من التماثيل المعدنية الجميلة معظمها
من البرونز منها تمثال عازفة الدف وهي جالسة متريعة ، وفي يدها الدف وعلى
رأسها تاج بزخار فبارزة وتحلى رقبتها بعقد وفي يديها سواران ، ولها ثلاثة
جدائل احداها مدلاة على ظهرها واثنان على صدرها . وينسب هذا التمثال
الى العصر الفاطمي وربما قصد به صانعه تمثيل إحدى المغنيات الشهيرات هي
هذا العصر كالطباله الشهيرة (نسب) التي ذاع صيتها في عصر الخليفة
المستنصر بالله وينسب اليها حي الطباله بالقاهرة . هذا فضلا عن تماثيل سباع
وغزلان وأرانب وغيرها من الحيوانات والطيور ينسب معظمها الى العصر
الفاطمي أيضا .

كذلك تحدثنا المراجع بأسهاب عن تماثيل كانت تصاغ وتنحت من الذهب
والفضة والاشباب الثمينة على هيئة أشكال آدمية وحيوانات وطيور وتقدم على

صوانى من الذهب فى مجلس الخليفة الفاطمى أثناء الاحتفال بعيد وفاء النيل ويشرف على عملها بيت المال، يقول المقرئى أنه كان يقدم بين يدى الخليفة « الصوانى الذهب التى وقع التناهى فيها من همم الجهات (أى من قبل زوجات الخليفة ونساء كبار رجال الدولة) من أشكال الصور الادمية والوحشية من الفيلة والزرافات ونحوها ، المعمولة من الذهب والفضة والعنبر والمرسين (نوع من النيات) المشدود والمضفور عليها ، المكلل باللؤلؤ والياقوت والزبرجد ، ثم يصف بعض التماثيل وصفا تفصيليا فيقول أنه « من الصور الوحشية ما يشبه الفيلة جميعها عنبر معجون كخلفة الفيل وناباه فضة ، وعيناه جوهرتان كبيرتان فى كل منهما مسار ذهب مجرى سواده (أى محل سواد العين) وعليه سرير من عود (أى منحوت من خشب العود) بمتكآت فضة وذهب ، وعليه عدة من الرجال ركبان وعليهم اللبوس تشبه الزرديات (أى حلل من الدروع) وعلى رؤوسهم الخوذ وبأيديهم السيوف المجردة (أى المسلوكة) والدرق (أى الدروع المستديرة تمسك باليدى) وجميع ذلك فضة . ثم صور السباع منجورة من عود وعيناه ياقوتتان حمراوان وهو على فريسته وبقية الوحوش وأصناف تشد من المرسين المكلل باللؤلؤ شبه الفاكهة » . (خطط ج ١ ص ٤٧٢ ، ٤٧٧) .

وكانت هذه التماثيل توزع فى الصوانى مع صوان أخرى للاطعمة من مائدة القصر على جميع من يحضر هذا الاحتفال ابتداء من الوزير وذلك باستثناء قاضى القضاة الذى لم يكن يحمل اليه شيء من التماثيل باعتبارها منافية للشرع ويصف المقرئى ذلك فى قوله :

« ويحمل للوزير ما هو مستقرله بعادة جارية ومن صوانى التماثيل المذكورة ثلاث صوان ويخصص منها أيضا لاولاده وأخوته خارجا عن ذلك اكراما وافتقادا (أى لمن لم يستطع الحضور) ويحمل الى قاضى القضاة والشهود شدة أى (صينية كبيرة مغطاة) من الطعام الخاص من غير تماثيل توقيرا للشرع ، ويحمل الى كل أمير فى خيمته شدة طعام وصينية تماثيل ، ويصل من ذلك الى الناس شيء كثير » . (ج ٢ ص ٤٧٩)

ويهمنا فى هذا النص ما يشير اليه المقرئى من التحرج فى تقديم تماثيل للقاضى لنهى الشرع عن عمل التماثيل ، ولكن يبدو أن هذا التصرف كان مجرد عمل مظهرى ذلك أن الدولة ممثلة فى بيت المال كانت تشرف على صنع هذه التماثيل وانها كانت تفرق فى احتفال رسمى بحضور الخليفة نفسه على كبار المحتفلين وعامة الناس مما لا يدع مجالا للشك أن مسألة الخوف أو التحرج فى

عمل التماثيل كانت قد انمحت من أذهان الناس. وحتى المقرئ نفسه وقد كان قاضيا ومحتسبا - نجده يندد بشدة بأحد المتطرفين من المشايخ في عصره لأنه عمد إلى تشويه تماثيل قناطر السباع التي سبق ذكرها فيقول : « إلا أن الشيخ محمدا المعروف بصائم الدهر شوه صورها (أى صور السباع) ظنا منه أن هذا الفعل من جملة القربات » ثم يتمثل فيه بقول القائل :

وانما غاية كل من وصل صيد بنى الدنيا بأنواع الحيل

الفصل الثالث

الفنون التطبيقية

- الخزف
- الزجاج
- الخشب والحديد
- النسيج
- الفخار
- البلاستيك
- المعدن

الخزف

عبد الرؤوف على يوسف

ازدهرت صناعة الخزف فى مصر منذ بداية العصر الاسلامى ، وزاد الاهتمام بهذه الصناعة فتقدمت فى سبيل الرقى منذ أصبحت مصر دولة مستقلة فى عهد الطولونيين وصارت عاصمتها تنافس حاضرة الخلافة فى بغداد ، وقد ظهر فى هذا العصر نوع من الخزف المصرى يتميز بالزخارف البارزة المطبوعة بالقالب وبالملاء الزجاجى الذى اللون الاخضر والمتعدد الالوان هذا وتزخرف اوانى هذا النوع رسوم طيور وحيوانات وزخارف هندسية ونباتية وكتابات كوفية بسيطة . وقد وصلنا اسم احد صناع هذا النوع وهو « أبو نصر البصرى » وكان يوقع على اوانيه بعبارة (عمل أبو نصر البصرى بمصر) . وقد وصلنا توقيعه على صحن مقسم الى مناطق . ويضم المتحف البريطانى صحنًا صغيرًا من هذا النوع نقش عليه بيت من شعر أبى تمام نصه :

لا تيأسن وان دامت مطالبة اذا استعلت بصبر أعقت فرجا

كذلك وجدت فى مصر كما وجدت فى الشام والعراق أجزاء من اوانى خزفية بزخارف بارزة يغطيها طلاء مذهب تظهر فيه محاكاة الخزافين للوانى الذهبية والفضية التى كانت تستعمل عند الرومان والفرس وتقتصر رسوم هذا النوع على الزخارف الهندسية والنباتية والكتابات . وتؤرخ هذه الانواع المبكرة من الخزف المصرى ذات الزخارف البارزة بالقرنين الثامن والتاسع بعد الميلاد .

كذلك أسهمت مصر مع بقاى أقطار العالم الاسلامى فى انتاج الخزف اللامع الذى البريق المعدنى وهو ابتكار اسلامى خالص غير مسبوق ، لم تعرفه الحضارات السابقة على الاسلام ولم يهتد اليه الصينيون رغم علو شأنهم فى ميدان الخزف والبورسيلين . وترسم زخارف هذا النوع الذى البريق المعدنى بأكاسيد معدنية فوق طلاء الاناء بعد حرقه للمرة الاولى ثم يعاد حرق الاوانى مرة ثانية بعد زخرفتها لتثبيت الزخارف واعطائها اللمعان والالوان المطلوبة . ويحتاج هذا الاسلوب فى صناعة الخزف الى مهارة ودربة كبيرة للسيطرة على حرارة الفرن أثناء تثبيت هذه الزخارف وانصاجها . وقد يستخدم فى هذا النوع مركبات مختلفة التكوين لاعطاء لونين أو ثلاثة لـزخارف الاناء .

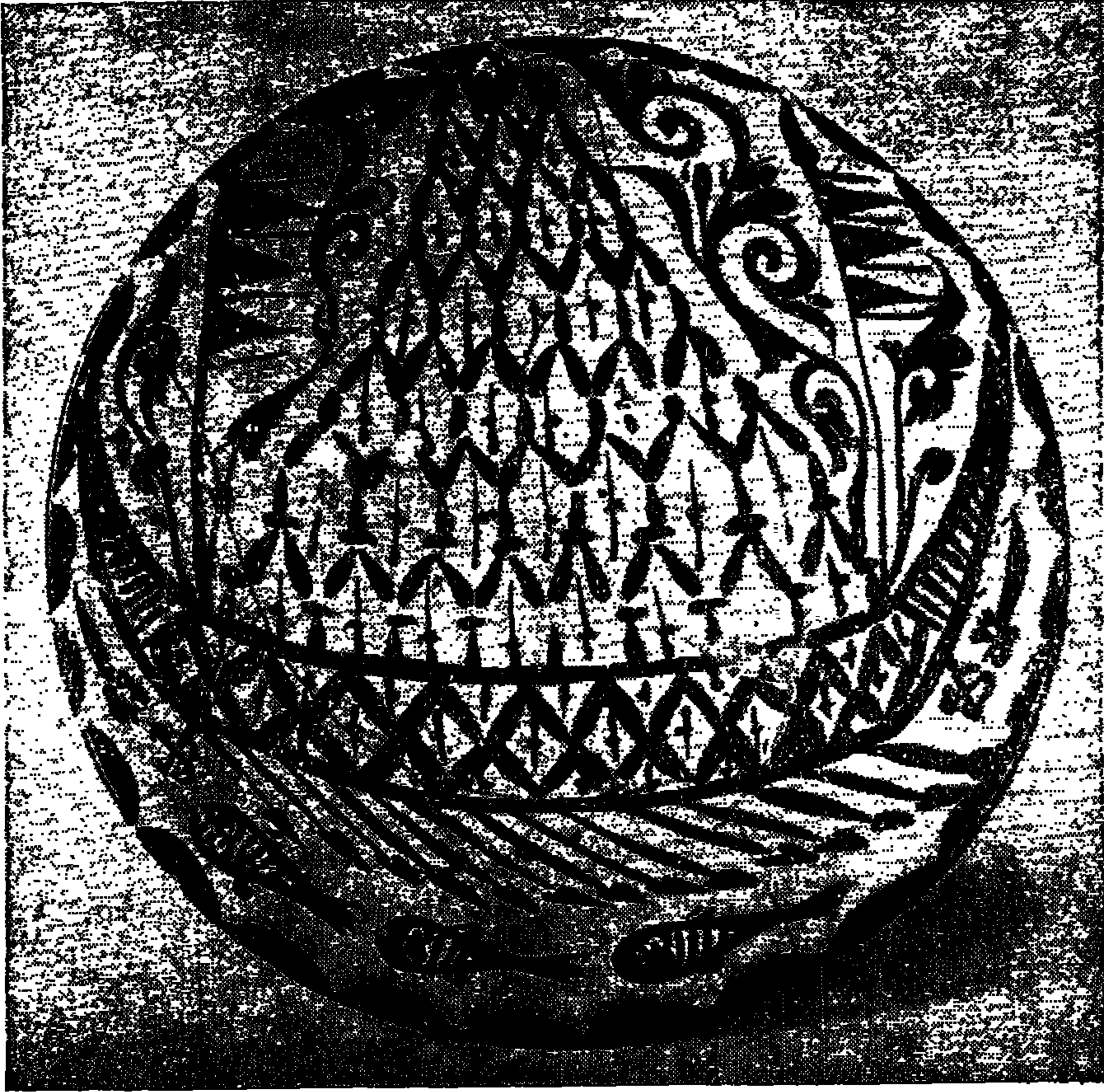
ويمتاز الخزف الطولوني بصغر حجم أوانيه فنجد منها صحونا وكؤوسا وقدورا مزخرفة بطلاء معدنى يغلب عليه اللون الزيتونى على أرضية بيضاء عاجية اللون . وترتبط هذه الاوانى من حيث الشكل والزخارف بخزف سامرا فى العراق . وتشتمل زخارفه على رسوم حيوانات أو رسوم آدمية مبسطة مثل رسم أمير جالس على العرش أو رسم صياد يمسك رمحا وتبدو زخارفه النباتية محورة عن الطبيعة وتتجاوز مكملة بعضها بعضا وتشبه زخارف الجص التى نراها فى الجامع الطولونى . كما تزين بعض الاوانى كتابات كوفية لعبارات دعائية منها : « بركة لصاحبه » و « توكل يكتيك » .

وبمجيء الفاطميين الى مصر وتأسيسهم عاصمتهم القاهرة بها (٣٥٨ هـ - ٩٦٩ م) ازدهر هذا النوع من الخزف المصرى ذى البريق المعدنى ازدهارا كبيرا واستمر ازدهاره طوال حكمهم أكثر من قرنين من الزمان (شكل ٧٥) . ولقد راجت هذه الصناعة وتعددت أشكال الاوانى وتنوعت زخارفها وظهر عدد كبير من أساتذة صناعة الخزف فى هذا العصر وساعد على ازدهار هذا النوع الفاخر من الخزف المحاكى للوانى الذهبية الرخاء الاقتصادى. الكبير الذى نغمت به البلاد فى عصر الدولة الفاطمية . ويكفى للتدليل على رواج هذه الصناعة أن الدولة فى العصر الفاطمى كانت تفرض مكوسا على أحمال الوقود التى كانت تستخدم فى مصانع الخزف وكانت هذه الضرائب من الموارد الهامة للدولة .

وتعرض أوانى هذا النوع من الخزف الفاطمى لوحات لرسوم آدمية وحيوانات وطيور وزخارف نباتية وهندسية وكتابات بالخط الكوفى الجميل . وكذلك مناظر للرقص والموسيقى والشراب والصيد ومشاهد من الحياة الاجتماعية والديومية مثل رسم الحمال وكلبه والمبارزة بالعصى (لعبة التحطيب) ومشاهد للمصارعة ومناقرة الديوك (شكل ١٩) . وتلعب الزخارف النباتية دورا هاما فى زخرفة كثير من الاوانى وتقتصر زخرفة بعضها على هذه الرسوم النباتية دون غيرها فنجد فيها أمثلة جميلة شائعة لزخارف الارابيسك . ومن العبارات التى زينت بعض الاوانى بالخط الكوفى المورق والمزهر (أى المزخرف بأوراق نباتية وازهار) نجد عبارات دعائية وأقوالا طريفة مثل : « نعمة شاملة وبركة كاملة وسعادة متواصلة » و « من خفى طرفه نم ظرفه » والمقصود أن جمال الحديث يكشف عن صفات صاحبه و « من حرم الوفا أمن الجفا » أى من حرم الاصحاب أمن شر الهجر والجفاء . كما نقش على إحدى قطع الخزف من أسلوب الخزف الفاطمى سعد بيت من الشعر فى العتاب نصه :

أغلقت باب السود دون تعطف وتركت باب الهجر لى مفتوح

ويتزعم خزافى هذا النوع من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى اثنان من



شكل ٧٥ — طبق من الخزف ذي البريق المعدنى عليه رسم مركب
حوالى القرن الرابع الهجرى / ١٠ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

مشاهير الخزافين احدهما هو أبو القسم مسلم بن الدهان (١) وتؤرخ منتجاته ومدرسته من أواخر القرن العاشر والنصف الأول من القرن الحادى عشر الميلادى وثانيهما (سعد) والارجح أنه عاش وعمل فى فترة متأخرة عن مسلم فتؤرخ منتجاته هو ومدرسته من أواخر القرن الحادى عشر وشطر كبير من القرن الثانى عشر بعد الميلاد . وذلك لما يبدو فى أسلوب المدرسة الثانية من تطور ملحوظ عن أسلوب مسلم ومدرسته وما نلمسه فى أسلوب هذه المدرسة الأخيرة من جمال فى أشكال الاوانى وتعدد طلاءاتها ورقة جدرانها ، والتأنق فى الزخارف وشغف باظهار تفصيلاتها وقد استمر إنتاج هذه المدرسة حتى أواخر الدولة الفاطمية . وقد لفتت هذه الاوانى الخزفية ذات البريق المعدنى أنظار الرحالة المسلمين والاوربيين الذين زاروا القاهرة فى هذا العصر . فقد سجل

(١) انظر مقالنا عن هذا الخزاف من الكتاب .

ذلك الرحالة الفارسي ناصري خسرو الذي زار القاهرة في عصر الخليفة
المستنصر بالله فقال :

« يصنعون بمصر الفخار من كل نوع وهو لطيف وشفاف حتى أنه يمكن أن
تري من باطن الاناء اليد الموضوعة خلفه ، وكانت تصنع بمصر الفناجين
والقدور والبراني والصحون والوانى الاخرى وتزين بالوان تشبه الوان النسيج
المعروف باسم البوقلمون وهو نسيج تتغير الوانه باختلاف سقوط الضوء عليه »
وكذلك نجد في كنائس مدينة بيزا بايطاليا أطباقا من الخزف ذي العريق المعدني
حملها معهم الرحالة والمسافرون الى بلادهم وثبتوها في جدران الكنائس
اعتزازا بها كلوحات وتحف جميلة .



شكل ٧٦ - قدر من الخزف من النوع المسمى بخزف الفيوم
حوالى القرن الرابع الهجرى / ١٠ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وقد تأثر بأسلوب مسلم مجموعة كبيرة من الخزافين وصلتنا أسماؤهم على بعض منتجاتهم ومن هؤلاء الخزافين من تتضح صلته بمسلم من توقيعه معه على نفس الاناء مثل جعفر البصرى والشامى ومنهم من ينتسب اليه مثل مترف أخو مسلم وتربط الباقي بمسلم صلات واضحة في أسلوب صناعة أوانيهم وزخارفها وألوان طلائعها المعدنية . ومن خزافي المدرسة الفنية الثانية وصلنا أسماء بعض صناع الخزف مثل (رائق أو رافق) بن الساجى وانتاجه يشبه انتاج سعد من حيث أشكال الأواني . ويمتاز أسلوبه باستعمال لونين معا هما الأخضر الزيتونى والبنى يرسم بهما زخارفه بخطوط غليظة نوعا ولكنها تشهد له بالمهارة والتمكن في صناعته .

ومن أنواع الخزف الأخرى فى العصر الفاطمى نوع معاصر لمدرسة سعد تحفر فيه الزخارف أو تحز فى بدن الاناء تحت طلاء زجاجى شفاف أو ذى لون واحد . ويزخرف هذا النوع رسوم مختلفة من آدمية وحيوانية وزخارف نباتية وكتابات كوفية . وفى بعض القطع من هذا النوع استعمل الخزاف فى زخرفتها عدة أساليب صناعية مثل التزليق والحز والحفر تحت الطلاء ، وزخارف ترسم باللون تتخلل الطلاء ، وأخرى تنفذ بأسلوب البريق المعدنى فوقه . وقد صنع الخزاف من الخزف ذى الطلاء الزجاجى ذى اللون الواحد تماثيل صغيرة تمثل آدميين أو حيوانات وطيور . وقد يشكل مقبض الاناء مثلا أو غطاؤه على هيئة تمثال ويزخرف الطلاء الزجاجى لبعض هذه القطع خطوط وبقع سائلة أو مرشوشة باللون الأزرق أو الأخضر أو البنفسجى .

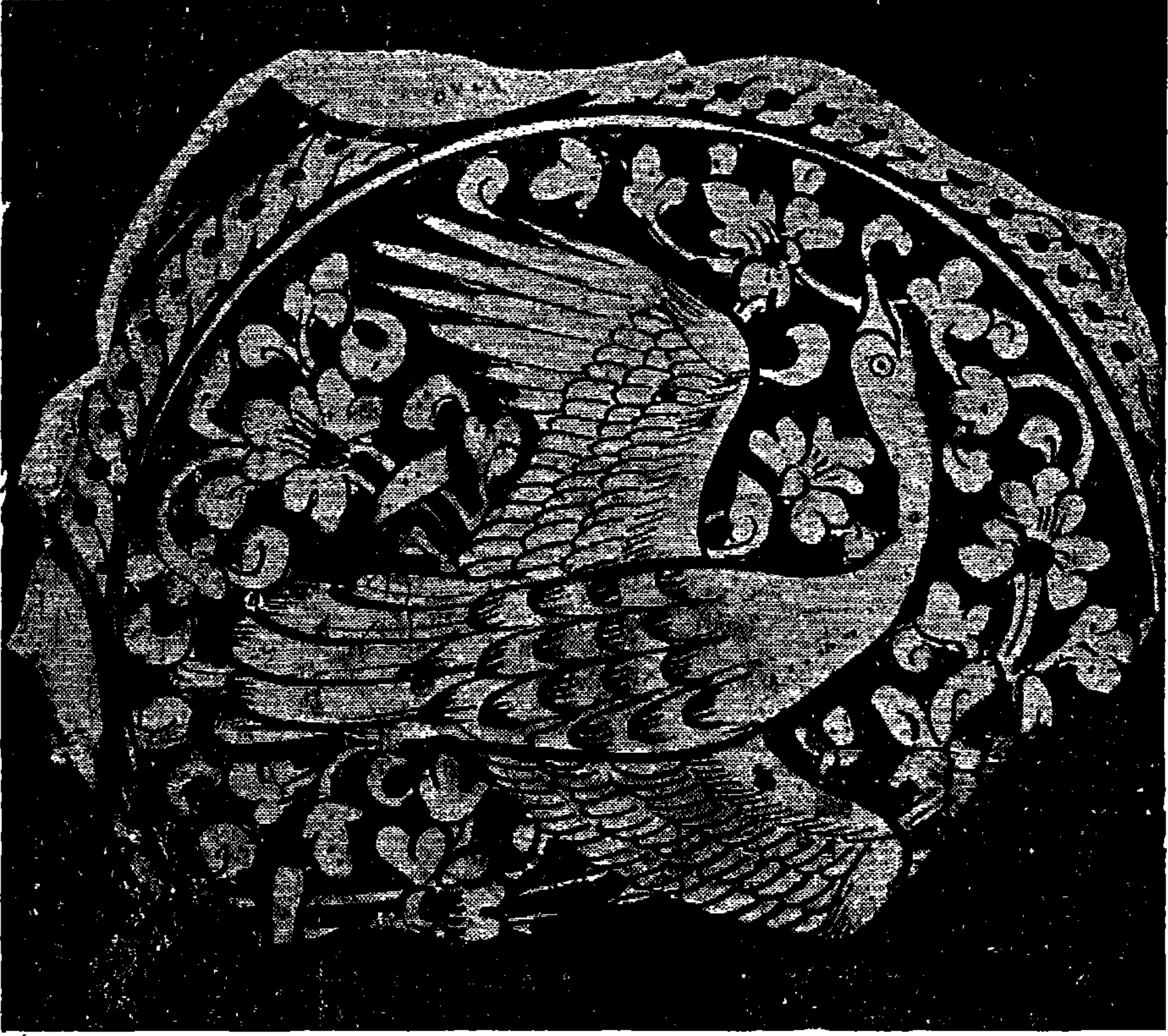
ومن أنواع الخزف المصرى نوع يزخرف بأسلوب البطانات الملونة بالألوان الأبيض والأخضر والأزرق والأصفر والبنفسجى أو ببعض هذه الألوان وتزينه رسوم بسيطة تتألف من أشرطة تلتقى فى مركز الاطباق أو تزخرف القدور طوليا وقد تتألف من هذه الاشرطة أشكال هندسية بسيطة . ويشيع فى زخارف هذا النوع البقع المرشوشة أو المنثورة تغطى سطح الاناء أو يؤلف منها أشكال هندسية أيضا هذا فضلا عن رسوم مبسطة نباتية وحيوانية وتندر فيه الرسوم الآدمية ويزخرف بعض الاواني كتابات كوفية لطيفة لعبارات دعائية منها (بركة كاملة) (شكل ٧٦) . وقد استمر انتاج هذا النوع فى مصر مدة طويلة من القرن التاسع فى العصر الطولونى الى القرن الثالث عشر الميلادى فى عصر المماليك . وقد عثر على كسر وأوان من هذا النوع فى منطقة الفيوم فأطلق عليه اسم (خزف أو فخار الفيوم) لهذا السبب . والثابت أنه عثر على أوان من هذا النوع بكميات كثيرة فى حفائر الفسطاط والأرجح أنها كانت مركزا هاما لصناعته أثناء هذه الفترة الطويلة .

وينسب الى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) فى القاهرة نوع

جميل من الخزف عجيبته بيضاء ترسم فيه الزخارف بالاسود تحت طلاء زجاجي اخضر او ازرق او بنفسجي واحيانا ترسم فيه الزخارف بألوان متعددة من الاحمر والازرق والاسود تحت طلاء شفاف . ويطلق على هذا النوع لاتقان صناعته ورقته اسم (الخزف الدقيق الصنع) . وتتألف زخارفه من رسوم آدمية ومنها رسم شخصين في قارب شراعى او لقاء شخصين حول شجيرة مبسطة او شخص يمسك كأسا او عازف على آلة (الهرب) او فرسان على ظهور الخيل هذا فضلا عن رسوم حيوانات كالارانب والغزلان ترسم محورة ولكنها تتمتع بقسط وافر من المرونة والحركة وذلك بالاضافة الى كتابات كوفية ونسخية . ومن العبارات التى ترد على هذا النوع من الخزف (الجد الصاعد والاقبال الزائد والدهر المساعد) وكذلك (العز الدائم والعمر السالم والدهر المسالم) . . . ومن الرسوم الادمية المشهورة على تحف هذا النوع من الخزف فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة رسم السيدة العذراء تسند السيد المسيح ولهذه القطعة بقية محفوظة بمتحف بناكى بأثينا تمثل صور قديسين وفوقهم ملائكة مجنحة . والحق أن هذا النوع الاخير من الخزف المتعدد الالوان متأثر فى رسومه الادمية والوانه بالخزف الايرانى من النوع المينائى فى اواخر القرن الثانى عشر والنصف الاول من القرن الثالث عشر الميلاديين .

وقد وصلنا نوع آخر من الخزف المصرى فى عصر المماليك كانت زخارفه من الرسوم الحيوانية ترسم بالاسود والازرق تحت طلاء زجاجي شفاف على ارضية من زخارف نباتية قريبة من الطبيعة ، وتشبه هذه الرسوم والزخارف خزف مدينتى سلطان آباد وقاشان فى ايران . وترجع هذه التأثيرات الايرانية على أنواع خزف القاهرة فى القرن الثالث عشر والنصف الاول من القرن الرابع عشر الميلاديين الى هجرة الصناع من ايران والعراق الى الشام ومصر أيام غزوات المغول الكبرى التى دمرت مدينة الرى سنة ١٢٢٠ م ومدينة قاشان سنة ١٢٢٤ وخربت الرقة سنة ١٢٥٩ ، والى كثرة الوافدين الى مصر اثناء حروب المغول مع المماليك وغاراتهم على العراق والشام وقد حمل هؤلاء الخزافون الوافدون معهم اساليبهم الفنية فى صناعة الاوانى وزخرفتها (شكل ٧٧) .

وبالاضافة الى هذا النوع من خزف العصر المملوكى المتأثر بخزف ايران نجد نوعا آخر من الخزف يصنع فى القاهرة منذ منتصف القرن الرابع عشر الميلادى متأثرا بأوانى البورسيلين الصينى المزخرف بالازرق على ارضية بيضاء وكانت تستورد منه كميات كبيرة فى عهد أسرة « مينج » (١٣٦٨ - ١٦٤٤ م) فنجد فيه زخارف مقتبسة عن البورسيلين مثل رسم الثنين والعنقاء (الرخ) ورسوم حيوانات وطيور ونباتات مائية مرسومة حسب الطراز الصينى . ومن اشهر خزافى العصر المملوكى الذين نرى فى اسلوبهم تأثرا بزخارف



شكل ٧٧ - قاع اناء من الخزف المرسوم تحت الطلاء -حوالى
القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

البورسيلان (غيبى بن التوريزى)(١) وقد تأثر بأسلوبه كثير من الصناع الذين وصلتنا اسماؤهم على بعض انتاجهم، ويقابل هذه المجموعة من الخزافين مجموعة أخرى يتضح فى رسومهم استمرار الزخارف الاسلامية التقليدية سواء المعروفة منها فى مصر أو ايران ، مثل المناطق الزخرفية المثلثة المشعة من المركز التى تزينها رسوم نباتية وخطوط هندسية متكسرة وكتابات نسخية أو رسم حيوان مفترس ينقض على حيوان آخر أو زخارف نباتية متشابكة (ارابسك) وغير ذلك . وقد وصلنا كثير من أسماء الخزافين على بعض انتاجهم مثل شيخ الصنعة والمعلم وغزال وقطيطة وفليفل وخادم الفقراء وابن الملك ونلاحظ فى بعض اسمائهم انتسابهم الى الشام وايران مثل الشامى وعجمى وربما كان ذلك بقصد ترويج انتاجهم وذلك لشهرة هذين البلدين فى صناعة الخزف ، وقد نجد فى توقعات الخزافين ما يشير الى تمكنهم فى صناعتهم واستاذيتهم فى هذا الفن . ونلاحظ أيضا فى بعض التوقعات وجود اسم

(١) انظر مقالنا عن هذا الخزاف من الكتاب .

الصانع واسم ابنه أيضا والثابت أن صناعة الخزف هذه مثل غيرها من الصناعات في العصر الإسلامي كان يتوارثها الأبناء عن آبائهم ، وتبدو بعض الأسماء الأخرى الطريفة وكأنها أسماء شهرة قصد بها الخزافون أيضا رواج منتجاتهم .

كذلك ظهر في العصر المملوكي نوع متميز من الخزف يطلق عليه مؤرخو الفنون الفخار المطلق بالبناء المتعددة الألوان . والحقيقة أنه نوع شعبي كان أرخص وأكثر استعمالا من الخزف الرقيق السابق ذكره وكان يستعمل في الحاجات اليومية وفي المطابخ فتجد على بعض أواني عبارات منها «عمل برسم المطبخ» ثم اسم صاحب الأناء مسبقا بما كان يلقب به من القاب . ويتكون بدن الأواني في هذا النوع من طينة فخارية عادية حمراء أو سوداء اللون تغطيها بطانة بيضاء ترسم فوقها الزخارف بارزة بالبناء الملونة (البطانات) وتحدد الرسوم بخطوط تحز في بطانة الأناء فتكشف عن العجينة الحمراء أو السوداء لبدن الأناء وقد تلون هذه الخطوط المحزوزة بلون عسلي قائم تحدد الزخارف ثم يعلو هذه الزخارف طلاء زجاجي شفاف . وقد يحدث في بعض الأحيان أن تكشف الأرضية حول الزخارف التي تبدو بارزة ذات لون أغمق أو أفتح من لون الأرضية تحت طبقة الطلاء الشفاف، وقد تنفذ بعض الزخارف البارزة بعجينة (طلاء زجاجي ملون أي بطانة) سائلة تضاف بطريقة القرطاس أو القمع . وقد نجح الخزافون في هذا النوع في استخدام خامات رخيصة عادية لانتاج تحف ذات جمال خاص للاستعمال اليومي ، ومن أواني هذا النوع نجد صديرات (أواني كبيرة مستديرة) ذات جدران مقعرة نصف كروية وسلطانيات عميقة مخروطية الشكل أو كروية لها قواعد مرتفعة وأطباقا وغيرها من الأواني وكذلك الشمعدانات الضخمة والمسارج الصغيرة (شكل ٧٨) .

وتزدان هذه الأواني من الفخار المطلق بأشكال هندسية مختلفة بعضها يشبه قرص الشمس وأشرطة من جدائل وزخارف نباتية متشابكة قد ترتب أحيانا في شكل هرمي ، كما تزخرف أحيانا برسوم حيوانات وطيور من أنواع مختلفة ، وفي حالات قليلة برسوم آدمية بعضها يمثل الصياد باليواز على جواده أو البحار يمسك بمرساة قاربه أو مجالس شراب أو طرب ، وتمثل الكتابات مكانا بارزا في زخارف هذا النوع من الخزف المملوكي وهي تدون بخط الثلث الجميل أو بخطوط نسخية سريعة وتشتمل على عبارات دعائية لصاحب الأنية أو أسماء أصحابها مصحوبة بالقابهم ووظائفهم ، وأحيانا رنوكهم أو شاراتهم . ومن ثم فإن هذه الأواني تعتبر رغم شعبيتها ذات أهمية خاصة في دراسة الألقاب والوظائف والرنوك في هذا العصر فضلا عن أن هذه النصوص تساعدنا على تحديد نسبة

بعض الاوانى الى فترات محدودة من العصر المملوكى الذى دام قرابة ثلاثة قرون من الزمان .

واشهر صناع هذا النوع من الاوانى الفخارية المطلية بالمينا فى هذا العصر « شرف الابوانى » والراجح انه عمل فى عهد الناصر محمد بن قلاوون . ويوقع هذا الخزاف على بعض اوانيه بصيغ مختلفة مشتقة من اسمه ومن هذه التوقيعات (عمل شرف بأبوان) التى تظهر على انتاجه المبكر الذى عمله فى مدينة أبوان ببلدته الاولى كما يتضح من كلمة (بأبوان) وأبوان هذه بلدة بالصعيد لازالت تعرف باسم (ابوان الزبادى) ولا يزال الصعيد وكثير من بلادهمشهورا بصناعة الاوانى الفخارية حتى اليوم وكلمة الزبادى نفسها الملتصقة باسم بلدة ابوان تعنى الاوانى الخزفية والفخارية . ومن المرجح ان شرف هاجر الى الفسطاط وعمل بها بعد ان ذاعت شهرته واشتد الاقبال على منتجاته وقد عثرنا على مئات القطع من انتاجه فى حفائر الفسطاط وأغلبها يحمل توقيعه منتسبا الى ابوان (عمل شرف الابوانى) مكتوبا بخط ثلث جميل وكثيرا ما يكتب اسمه فى عبارة طويلة يظهر فيها تواضعه المتناهية فيقول « عمل العبد الفقير المسكين شرف الابوانى غلام الناس كلهم » ولقد وصلنا كثير من اسماء صناع الاوانى الفخارية على انتاجهم مثل شيخ الصنعة والحاج على وأحمد الاسيوطى والمصرى والقاهرى ومن الملاحظ ان اسماء بعضهم قد ظهرت أيضا على الخزف المملوكى . ومن الواضح ان « المصرى » كان مصنعه بالفسطاط التى كانت تسمى (مصر) فى هذا الوقت أما القاهرى فالارجح أن مصنعه كان بالقاهرة نفسها .

ويجدر بنا أن نشير هنا الى نوع من الفسيفساء الخزفية استخدم فى زخرفة بعض الآثار فى العصر المملوكى وقد بدا ذلك فى سبيل السلطان الناصر محمد بن قلاوون (سنة ٧٢٦ هـ — شكل ٢٥) ثم ظهر فى أربعة أمثلة تالية لهذا التاريخ ، وليس لدينا مثال معروف لاستعمال هذا النوع من الفسيفساء الخزفية بعد منتصف القرن الرابع عشر الميلادى . ويعزو بعض العلماء استعمال هذا النوع من الفسيفساء الخزفية فى زخرفة أجزاء من العمائر فى هذا العصر الى استخدام قوصون لمعمار فارسى قام ببناء مسجده الذى تم فى سنة ٧٣٠ هـ (١٣٢٩ م — ١٣٣٠ م) وأن هذا الاسلوب فى الزخرفة المعمارية قد توقف بموت هذا المعمار (كريسويل : العمارة الاسلامية فى مصر — الجزء الثانى) . والحق ان ظهور هذا النوع من الفسيفساء الخزفية لابد وان يكون بتأثير ايرانى لرسوخ هذا الاسلوب فى ايران وانتشاره فى زخرفة عمائرهما .

على أن صناعة الخزف المصرى التى افادت كثيرا من فن البورسلين او السيلادون الصينى فى عدة عصور بدأت فى الاضمحلال فى النصف الثانى من

القرن الخامس عشر الميلادى وذلك لان الاسواق فى مصر غمرتھا منتجات البورسلین الصينى بكميات كبيرة وأقبل الناس على شرائھا فأصبح من العسير على الخزافین المصریین منافسة هذه التحف الجميلة الرخيصة الثمن . ونلاحظ هذا الضعف الذى أصاب صناعة الخزف فى مصر فى بلاطات من الخزف كانت تزين قبة الغورى بعضها عليه آيات قرآنية ، ويظهر الضعف فى خشونة مظهرھا ورداءة عجینتها وألوانها الحائلة ، وهى محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة .

ولقد زاد اضمحلال هذه الصناعة وتدهورها بعد الفتح العثمانى سنة ١٥١٧ م ، واخذت مصر تستورد الخزف من آسيا الصغرى ، ولكن هذه الصناعة لم تتدنثر تماما فى مصر بل كانت لها نهضة متواضعة فى القرن الثانى عشر (الثامن عشر الميلادى) على يد خزاف يعمل فى القاهرة هو (عبد الكريم الفاسى الزريع) من آثاره فى متحف الفن الاسلامى مشكاة مؤرخة سنة ١١٥٥ هـ وبلاطات من الخزف تحمل اسمه وتواريخ صناعتھا بين سنتى ١١٧١-١١٨٧ هـ، وغيرها فى بعض الآثار القائمة بالقاهرة من هذا العصر .

الفخار

عبد الرؤوف على يوسف

تضم مجموعات متحف الفن الاسلامى بالقاهرة مسرحية من الفخار المصرى منقوش عليها عبارة نصها « اصبر ان ملنى خليلى والصبر عند البلاء » . ويبدو ان كاتب هذه العبارة التى تشيد بالصبر على هجر الاحبة قد شبه نفسه بالسراج واحتماله احتراق النار به واستنزاف زيتة ليضىء ما حوله .

ومما يلفت النظر فى هذه المسرحية تلك العناية التى تبذل فى اخراج اناء شعبى من الفخار ، والحق ان القاهرة قد ازدهرت فيها انواع من الفخار كانت تصنع للاستعمال اليومى وكان موطن صناعتها ولا يزال بمنطقة مصر القديمة (الفسطاط) .

ويمتاز الفخار الشعبى بالبساطة وقلة التكاليف، وفى الوقت نفسه لا يخلو من حسن الذوق ودقة الصنعة وروعة التخيل والابتكار . ونقتصر هنا على نوع من التحف الشعبية من الفخار والخزف ، تكشف لنا بالاضافة الى اسلوبها الفنى بعض جوانب من عادات وتقاليد هذا العصر .

ومن تحف الفخار الشعبى المسارج الزيتية باشكالها المختلفة وما يزخرفها من رسوم وما يتصل بمقابضها من تماثيل صغيرة . فنجد منها مسارج بيضاوية الشكل واخرى مستطيلة تركز على اربع ارجل صغيرة وتزينها زخارف متنوعة بارزة شكلت بضغطها فى قوالب من الفخار ، وتتألف هذه الزخارف من رسوم لاوراق العنب وعناقيده ورسوم حيوانات وطيور وطواويس او زخارف هندسية وكتابات كوفية او نسخية وينقش أحيانا على هذه التحف عبارات طريفة مثل « اصبر ان ملنى خليلى ، والصبر عند البلاء » التى سبقت الإشارة اليها ، وعبارة اخرى يخاطب فيها الخزاف المسرحية بقوله : « اسرجى حولك وانطفى وبنا لطفك » وتكشف هذه العبارة الخوف من عدم انطفاء السراج ، وكذلك عبارات مألوفة مثل « البركة » وغيرها من عبارات الدعاء والتبريك مكتوبة بخط كوفى بسيط . وقد حفظت لنا بعض المسارج من هذا النوع اسم « المعلم أحمد الجمعة » وبعضها من فخار عار من الطلاء ول بعضها طلاءات رقيقة باللون الاخضر الزيتى أو الفيروزى ، أو البنفسجى أو الاصفر أو ببعض هذه الالوان

ويرجع تاريخ هذا النوع من المسارج الى القرنين الثانى والثالث الهجرى (٨٠٩ م) .

وفى العصر الفاطمى (٩٦٩ — ١١٧١ م) تعددت أشكال المسارج وتنوعت زخارفها واساليب صناعتها فمن انواعها الشائعة ما يشبه شكل ابريق صغير له رقبة ومقبض وتخرج من بدنه شعبة طويلة للاشعال او عدة شعب ، وقد صنع الخزاف لبعض هذه المسارج جدارين الخارجى منها بشكل شبكة ذات زخارف هندسية مفرغة والداخلية لحفظ الزيت . وبعض هذه المسارج لا تملأ بالزيت من فوهة الابريق بل من فتحة ضيقة فى اعلى المقبض ويحجز الزيت بين جدارين مصمتين او يملأ بدن المرسجة وبعض المسارج مصاف داخل فوهاتها ، والغرض من كل هذه الحيل الصناعية فى تشكيل المرسجة واخفاء الزيت بها كان منع الفيران من الوصول الى الزيت وشربه واخشى ما كانوا يخشونه من ذلك ان تقلب هذه الفيران المسارج المشتعلة فتضرم النار فى البيت . وقد سجل



شكل ٧٨ — صدرة من الفخار المطلى بالطين المتعددة الالوان
حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

الخزافون هذا على مقابض بعض المسارج فزخرفوها برسوم فيران تصعد الى المسرحة لتشرب الزيت ، او بشكل قط يمسك فأرا او متريصا عند الفوهة ينتظر قدوم الفأر ، ونجد الخزاف هنا يستلهم الواقع في تصوير الفيران تبحث عن الزيت والقطط تطاردها فزين بها مقابض المسارج ، وكأنهم قصدوا بذلك اخافة الفيران وارهابها .

والحق ان صنع مقابض التحف والاولانى وأرجلها على هيئة الحيوانات والطيور فى هذا النوع من الخزف الفاطمى ذى الطلاءات من لون واحد نجده ايضا فى الخزف الصينى من عهد أسرة (سونج Sung) وكان هذا النوع من الخزف يستورد من الصين مباشرة فى ذلك العصر .

ومن هذه المسارج الفاطمية التى كانت تشكل على هيئة أبريق نوع كان يزخرف بأسلوب البريق المعدنى بألوان جميلة لامعة تميل الى اللون البنى أو الزيتونى على أرضية بيضاء وفيروزية على نمط ما عرف فى أسلوب الخزاف الفاطمى المشهور (سعد) الذى عاش فى أواخر القرن الحادى عشر والقرن الثانى عشر بعد الميلاد . ومن المسارج الفاطمية ما يشبه الكلجة أو حامل الزير ويتألف من كأس صغير مضلع مرتكز على أربع أرجل وله شعبة للاشعال فيشبه شكل الكلجة . وبعض المسارج مشكلة على هيئة حيوان صغير يشبه خروفا أو خنزيرا . وتنسب الى عصر الايوبيين والمماليك مسارج ذات أشكال متنوعة من الخزف والفخار تزخرف بعضها برسوم باللون الاسود والازرق تحت طلاء زجاجى شفاف ، وقد نجد على بعضها رنوك أو شارات كعصوى البولو مثلا وتمثل (رنك الامير المشرف على لعب البولو فى البلاط السلطانى) وتفيد هذه الرنوك فى تحديد عصر التحفة . ومن هذه المسارج نوع مصنوع من الفخار المطفى بالمينا المتعدد الالوان أى بالبطانات الزجاجية الملونة ، وعليها زخارف هندسية ورسوم حيوانية او كتابات نسخية منها بعض عبارات دعائية مثل (العز الدائم) وتوجد مثل هذه العبارات أيضا على اوانى الفخار من هذا النوع من العصر المملوكى . وقد حفظت لنا احدى المسارج من هذا النوع اسم أحد الصناع وهو « يوسف » وربما كان « يوسف القلال » أى صانع القلال الذى نجد اسمه محفورا على مقابض احدى الجرار الكبيرة .

ومن الاولانى الشائعة فى فخار القاهرة الشعبى قلال الفخار لتبريد المياه وكانت تقوم بمهمة الثلجات فى العصر الحديث . وقد تفنن الفخارانيون أو القلالون فى ابتكار أشكال لطيفة لهذه القلال وفى زخرفتها بأساليب مختلفة وزخارف متنوعة ، وذلك لى تناسب الغرض من استعمالها وتكون وسيلة لجلب البهجة للرأى والشارب على السواء . فصنعت من هذه الاولانى القلال ذات الجدران الرقيقة تزينها زخارف وكتابات جميلة بارزة بالخط الكوفى ، ومنها ما

يشكل بدنه بالضغط في عدة مواضع فيضع فيضع هذا من الاحساس برقة جدران القلة كأنها مصنوعة من الورق ومنها ما تكون سميكة الجدار رصينة الهيئة . وتزدان بعض القلل بمقابض تسهل من استعمالها أو تشكل فوهات على هيئة رأس طائر أو حيوان كالثور ، وفي هذا النوع قد يستعمل مقبض مجوف للملئها بالماء الذي يصب من فم الحيوان عند الفوهة . ومن هذه القلل ما له بدن مستدير مضغوط «مبسط» ورقبة اسطوانية قصيرة على جانبيها أذنان (مقبضان) بشكل الزمزية ، وربما صنعت على هذه الهيئة حتى يمكن تعليقها من المقبض بسرج الفرس أو الراحلة أثناء السفر أو الحج ، وكذلك نجد أباريق لطيفة مختلفة .

وقد استخدمت القوالب الفخارية وقوالب الجص ذات الزخارف المحفورة في تشكيل زخارف بارزة على أبدان بعض هذه القلل وذلك بأسلوب الضغط أو الصب في هذه القوالب ، فنرى عليها رسوم حيوانات وطيور وأشكال آدمية وأشرطة من الكتابات الكوفية والنسخية نجد فيها عبارات دعائية لأصحاب هذه القلل . وعلى إحدى القلل من هذا النوع والمحفوفة بمتحف أطنة بتركيا كتب بخط كوفي بسيط بيت لطيف من الشعر نصه :

إذا أنت لم تحفظ لنفسك سرها فسر ك بين الناس يعلمه الغير

وأسلوب الخط هنا بسيط مبكر ويمكن نسبته إلى القرن الثاني الهجري (٨ م) (١) .

كذلك كانت تحفر على بعض القلل في العصر المملوكي والعصر التركي عبارات رقيقة دارجة مثل « لقا المحبوب شفا القلوب » ولاستعمال هذه القلل صيفا وشتاء قام الصانع بطلاء بعضها بطلاءات الخزف الزجاجية لتسد مسامها وتحفظ حرارة الماء داخلها لاستعمالها في الشتاء ، ومن ألوان هذه الطلاءات الزجاجية الأزرق والأخضر بدرجاتهما . ويزخرف بعض هذه القلل المطليّة رسوم وزخارف بالبريق المعدني تمثل أسماكاً أو كتابات كوفية دعائية تتفق مع أسلوب الخزاف سعد أيضاً .

ولما كان كثير من القلل قد ترك سطحه سائجا دون زخارف فقد اكتفى الخزاف بزخرفة المصفاة أو شبك القلة من الداخل بين الرقبة والبدن بزخارف مفرغة ومحزوزة غاية في الدقة والابداع تشهد برقى الذوق الفني ومهارة هؤلاء الصانع وتكسب هذه الاواني الشعبية البسيطة رونقا وجمالا . ولقد أمدتنا

(١) A. Grohman : Die arabischen Inschriften der Keramiken aus Misis, S. 257. Istanbul Mitteilungen, B. 15, 1965.



شكل ٧٩ - شباك قلة مزخرف بصورة طاووس - حوالي القرن السابع الهجرى / ١٣ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

حفائر الفسطاط بأعداد كبيرة من شبابيك القلل المزخرفة والحقيقة أن هذه المصافى ذات الزخارف المتنوعة تكاد تنفرد بها قلل القاهرة ونجد منها أمثلة قليلة بسيطة الزخارف في الشام والعراق (شكل ٧٩) .

ومن الزخارف التي نجدها على شبابيك هذه القلل رسوم منازل أمامها شجيرات النخيل أو قوارب وسفن ، ويزخرف بعضها رسم رجل جالس يمسك كأساً ولبعض الأشخاص أنوف طويلة مبالغ في رسمها . ومن الرسوم الحيوانية

على بعضها رسم الفيل والغزال والاسد والفهد فضلا عن رسوم حمام وطواويس
واسماك ، ومن الرسوم الخرافية نجد الطائر ذا الرأس آدمى والتنين وطائرا
برأس آدمى ينتهى بلحية طويلة وذيله بشكل تنين يعض رأس الشخص .
ويزخرف بعض هذه الشبايك زخارف نباتية وهندسية غاية فى الدقة تشبه
زخارف « الدنتيلا » ، وعلى مجموعة منها من العصر المملوكى نجد رنوك أو
شارات هذا العصر مثل زهرة الزنبق وزهرة اللؤلؤ (المرجريت) ورسم السبع
والدرع والكأس والهدف وعصوى البولو وغيرها من الشارات التى تدل على
وظائف أصحابها أو تمثل شارات شخصية لهم . ويمتاز بعض هذه المجموعة من
شبايك القلل القاهرية بما عليها من كتابات كوفية ونسخية بعضها عبارات
دعائية ومنها حكم وأقوال مأثورة مثل « العز الدائم » والبركة ، ودمت سعيدا
بهم ، وبرسم الثقة ، من صبر قدر ، واقنع تعز ، وفاز من اتقا - وعف تعافا (أى
تنجو من المكروه ، ومن خف طف (أى طفا ولم يغرق) ويا نايم فيق - أى أقق
واستيقظ - ومن الملاحظ أن بعض هذه العبارات بأسلوب دارج ، وتحمل بعض
القطع أسماء الصانع بعبارة موجزة مثل (عمل عابد) بالخط النسخى ، وقد نشر
المرحوم الاستاذ حسن الهوارى فى مجلة الهندسة صورة لشباك قلة عليه كتابة
نسخية تقرا (برسم مليحة) أى بأمر مليحة وربما كانت إحدى سيدات العصر
المملوكى الشهيرات أو الجوارى أو المغنيات طلبت تسجيل اسمها على هذه القلة
أو أهداها إليها الصانع . وربما تكون صاحبة (حمام مليحة) [خطط ج ٢
ص ١٣٤] .

ونستطيع من مقارنة الزخارف والكتابات على شبايك القلل الفخارية هذه
ودراسة ما عليها من رنوك ، أن ننسب كثيرا منها الى عصور القاهرة المختلفة
التي تمتد من العصر الطولونى الى عصر المماليك (القرن ٩ - ١٥ م) .

وقد وصل إلينا اسما صانعين آخرين للقلل الفخارية هما (قاسم)
و (مصرى) وقد ورد اسم أولهما على قطعة من اناء عليها زخارف هندسية
ونباتية أما ثانيهما فقد وصلنا من انتاجه قلة من الفخار يزخرف أعلى بدنها
شريط دائرى عريض داخله رسوم بارزة على هيئة طيور كبيرة وأخرى صغيرة
تشبه البجع أو الاوز . ومن بين القلل الفخارية بمتحف دمشق نجد قلة عليها
اسم صانعها (سعد) وربما كان الخزاف القاهرى المشهور الذى عاش فى
أواخر العصر الفاطمى وأنها مما استوردته بلاد الشام من منتجاته وربما كان
مجرد تشابه فى الاسم فقط .

ومن التحف الفخارية الشعبية أيضا أختام مستديرة مزخرفة كان يطبع بها
الكعك فى الاعياد والمواسم ، وعلى هذه الأختام رسم محفور على هيئة باز

ينقش على أوزة ، أو صقر ناشر جناحيه أو رسوم أرانب وغزلان وأسماك فضلا عن زخارف نباتية وهندسية مختلفة وعلى بعض هذه الاختتام عبارات دعائية بالخط الكوفي محفورة في اتجاه عكسي منها (كل هنيا) و (بالشكر تدوم النعم ، و (كل واشكر مولاك) .

ومن الطريف أن عبارة «كل واشكر» هذه التي تكرر وردها على اختتام الكعك في العصر الفاطمي تطلق الآن على نوع معروف من الحلوى . ومما تجدر الإشارة إليه أن أحد أمراء مصر لم يكتف بنقش الكعك الذي يقدم على مائدته في عيد الفطر بالاختتام بل أمر بأن يحشى بالدنانير وسمى هذا النوع من الكعك باسم (أفطن له) أي تنبه إلى ما بداخله من الذهب . وهذا يذكرنا بما يعمل اليوم أحيانا في بعض الفطائر والحلوى التي تصنع في المناسبات السعيدة .

ومن الملاحظ أن بعض هذه الاختتام الفخارية المستديرة عليها زخارف دقيقة غير عميقة الحفر تشبه زميلات لها محفورة في قوالب من الحجر الناري الصلب مما يستعمل في تشكيل المعادن والحلى المنصهرة والارجح أن هذه الاختتام أو القوالب الفخارية كانت قوالب من هذا النوع لتشكيل رقائق من الحلى وزخرفتها بزخارف دقيقة ، ويؤيد ذلك وجود آثار للنار في بعضها .

وقد صنعت القاهرة أنواعا كثيرة ومختلفة من لعب الاطفال من الفخار غير المطلى منها تماثيل مجوفة لطيور وحيوانات كالغزلان والكباش وأشكال آدمية كالعرائس أو تماثيل آدمية يلبس بعضها أغطية رأس طويلة مخروطية الشكل . والارجح أن هذه التماثيل الفخارية كانت تملأ بالمياه فنجدها مفرغة ولها فتحات ومقبض . وبعضها تماثيل صماء غير مجوفة على هيئة الجمل والهودج أو المحمل وبعضها لحيوانات وطيور ، فضلا عن كلج صغيرة عليها أزيارها ومسارج صغيرة وسلاسل وأوان وصفارات و (شخاشيخ) مما يستعمل في لعب الاطفال ولهوهم . ولهذه اللعب من الفخار غير المطلى مثيلات من الخزف مطلية بطلاء أزرق أو أخضر أو أصفر أو بنفسجي وبعضها بطلاء زبدى اللون نجده أحيانا مرشوشا بلون أو أكثر من هذه الألوان .

ويزخرف حافات بعض الاواني الخزفية تماثيل بارزة مطلية بنفس الألوان تمثل وجوها آدمية أو حيوانية ، كما نجد بعض تماثيل آدمية صغيرة لاشخاص منها ما هو على هيئة رجل ملتج على رأسه عمامة أو شاب يلبس قلنسوة صغيرة أو سيدة ذات شعر مصفف . ومن الملاحظ أن بعض هذه التماثيل يوحى بشكله وزخارفه وطلائه بأنه من عمل الخزاف القاهري الشهير « سعد » . ويمكن أن ننسب معظم هذه المجموعة من التماثيل الخزفية إلى أواخر القرن الخامس

والقرن السادس الهجرى (١١ — ١٢ م) الى اواخر عهد الدولة الفاطمية وأوائل عصر الايوبيين . ونستطيع أن نتبين فى بعض هذه التماثيل أوجه شبه مع التماثيل الانيمية والحيوانية المعاصرة والمصنوعة من البورسلين فى عهد أسرة سونج الصينية .

ويتضح مما تقدم جانب من تراث الفن الشعبى القاهرى لى فيه الخزافون حاجات الشعب ومطالبه اليومية ، بانتاج تحف من الفخار والخزف ذات جمال فنى خاص ، رغم ما يبدو عليها من بساطة وسرعة فى التنفيذ ، ونستطيع أن نلمس فى هذا النوع من التحف اصالة الفنان الشعبى وما ورثه من تراث فنى عبر التاريخ .

الزجاج

عبد الرؤوف على يوسف

كان مما اهداه المقوقس والى مصر الى النبي (ص) ردا على خطابه اليه كأس من الزجاج ، مما يشير الى ازدهار صناعة الزجاج في مصر قبيل العصر الاسلامى . والحق ان ازدهار صناعة الزجاج فى مصر يعتبر استمرارا لما كان مستقرا بها منذ العصر الفرعونى . ولقد ذاعت شهرة الزجاج فى العصر الرومانى حتى ان جانبا من اموال الضرائب المفروضة على مصر والتى كانت ترسل سنويا الى روما كانت تجبى عينا من الزجاج المصرى . وقد استمر ازدهار هذه الصناعة وتقدمها فى العصر البيزنطى وورث الزجاجون المسلمون فى مصر كل هذا التراث الفنى العريق فى صناعة الزجاج وزخرفته ثم ارتقوا بهذه الصناعة الدقيقة وابتدعوا فى مجالها اساليب صناعية جديدة وأشكالا مبتكرة ميزت الزجاج المصرى فى العصر الاسلامى عن العصور السابقة . وتمثل صناعة الاوانى الزجاجية فى مصر بابا فريدا فى ميدان الفن المصرى فى العصر الاسلامى فقد صنعت من الزجاج اوان مختلفة الاشكال والوظائف فضلا عن الحلى وأدوات التسلية ولعب الاطفال وغير ذلك .



شكل ٨. - قطعة من الزجاج ذى البريق المعنى
١٦٣ هـ / ٧٧٩ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)



شكل ٨١ - كأس من الزجاج المزخرف بالبريق المعدني عليه اسم الأمير
عبد الصمد بن علي - حوالي ١٥٥ هـ / ٧٧٢ م (متحف الفن الاسلامي بالقاهرة)

واذا كانت مدينة الاسكندرية قد ذاعت شهرتها قبل العصر الاسلامي في
صناعة الزجاج المصري واليها كان ينتسب في ذلك العصر ، فقد نازعتها هذه
الشهرة مدينة القاهرة في العصر الاسلامي .

وفي متحف الفن الاسلامي بالقاهرة قطعة من الزجاج فريدة في بابها (رقم
سجل ٦ - ١٢٧٣٩) تعتبر أقدم قطعة مؤرخة من الزجاج المصري الاسلامي
ذي البريق المعدني يذكر عليها اسم (مصر) وتمثل قاع اناء صغير
مزخرف بأسلوب البريق المعدني وتشتمل على شريط دائري من الكتابة الكوفية
نصه « مما عمل في طراز الفيلة بمصر سنة ١٦٣ هـ » سنة ٧٧٩ م) ويستشف

من هذا النص ان هذا الاناء قد عمل حسب طراز مصنع القيلة بمدينة مصر أى
الفسطاط . والتاريخ على هذه القطعة مكتوب بالارقام القبطية (١) (شكل
٨٠) .

هذا وقد اقبل الزجاجون فى الفسطاط والقاهرة على زخرفة اوانيتهم
الزجاجية بأسلوب البريق المعدنى شأنهم فى هذا شأن الخزافين ، وتنوعت الوان
الطلاءات المعدنية على سطوح هذه الاوانى الزجاجية فمنها ما لونت زخارفه
بلوان واحد او بألوان متعددة ، ولقد استغل الزجاجون شفافية جدران الاوانى
الزجاجية فرسموا بعض الزخارف من الداخل بأحد الالوان وبعضها من الخارج
بلون آخر بحيث صارت التحف تتلالا بألوان مختلفة جذابة وتباین الوانها اذا
نظر اليها خلال الضوء ، وهذا ان دل على شىء فانما يدل على استاينة ومهارة
واصلالة فنية . كذلك كشف فى حفائر الفسطاط عن كأس جميلة من الزجاج
مزخرفة بالبريق المعدنى البنى وبنفس اسلوب القطعة المؤرخة التى سبقت
الاشارة اليها وتزينها زخارف نباتية متنوعة وعلى حافتها من الخارج كتابة
بالخط الكوفى نصها ، « الامير عبد الصمد بن على أصلحه الله واعز نصره
وهذا الامير كان احد افراد اسرة الخلافة العباسية ومن المعروف ان هذا الامير
كان واليا على مصر سنة ١٥٥ هـ (٧٧٢ - ٧٧٣) من قبل الخليفة العباسى أبى
جعفر المنصور . وتشهد هذه التحفة الجميلة ان مصر قد صنعت من اوانى
الشراب وكؤوسه الزجاجية تحفا فاخرة وزينتها برسوم جميلة نافست فيها
حاضرة الخلافة فى بغداد اذ ذاك (نشرت هذه التحفة فى
مجلة الآثار (٢) (شكل ٨١) .

وقد ذكرت المراجع الادبية ما كان يزخرف كؤوس الشراب الزجاجية فى مصر
من رسوم مناظر الصيد وصور الملوك مثلما كان يزخرف اوانى الزجاج العراقى ،
يقول جمال الدين ابن نباتة المصرى :

والكأس فى يد ساقينا مشعشة تضىء من حول كسرى ضوء بهرام

وقد كشفت حفائر الفسطاط عن نماذج من الاوانى الزجاجية زخرفت بمناظر
الصيد وغيرها من المناظر التى ذكرتها المراجع بالاضافة الى رسوم طيور
وحوانات وزخارف نباتية وغيرها رسمت بنفس الاسلوب المعروف على اوانى
الخزف ذى البريق المعدنى من هذا العصر ، بل اننا نجد على قطعة زجاجية
محفوظة بمتحف بناكى بأثينا توقيع (سعد) الخزاف مما يقطع بارتباط صناعة

(١) ينشر هذا النص ويقرأ التاريخ لأول مرة .

Archaeology Vol. 21, No. 3 June 1968 p. 194 - 195.

(٢)



شكل ٨٢ - دورق من الزجاج عليه اسم الأمير ربيعة - أواخر القرن الثالث
الهجرى / ٩ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

الزجاج بالخزف فى هذا العصر وبأن بعض الفنانين كانوا يعملون فى كلا الميدانين فى وقت واحد .

وكانت بعض التحف الزجاجية تصنع من عجينة معتمة غير شفافة من زجاج أبيض أو فيروزى اللون أو أخضر ترسم عليه الرسوم والزخارف بالبريق المعدنى الزيتونى أو البنى بنفس أسلوب الخزف فى أواخر العصر الفاطمى . وقد يصنع جدار الاناء من هذا النوع من طبقتين ملتصقتين من الزجاج بلونين مختلفين ترسم عليهما من الجهتين زخارف ورسوم لطيفة .

هذا وقد أعجب ناصرى خسرو ، الذى زار مصر فى العصر الفاطمى (أيام المستنصر بالله) بصناعة الزجاج والتحف الزجاجية القاهرية إعجابه بصناعة الخزف ذى البريق المعدنى ، فنكر أن البقالين والعطارين فى القاهرة كانوا



شكل ٨٣ — جزء من كأس من الزجاج مزخرف بطريقة القطع
حوالى القرن الرابع الهجرى / ١٠ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

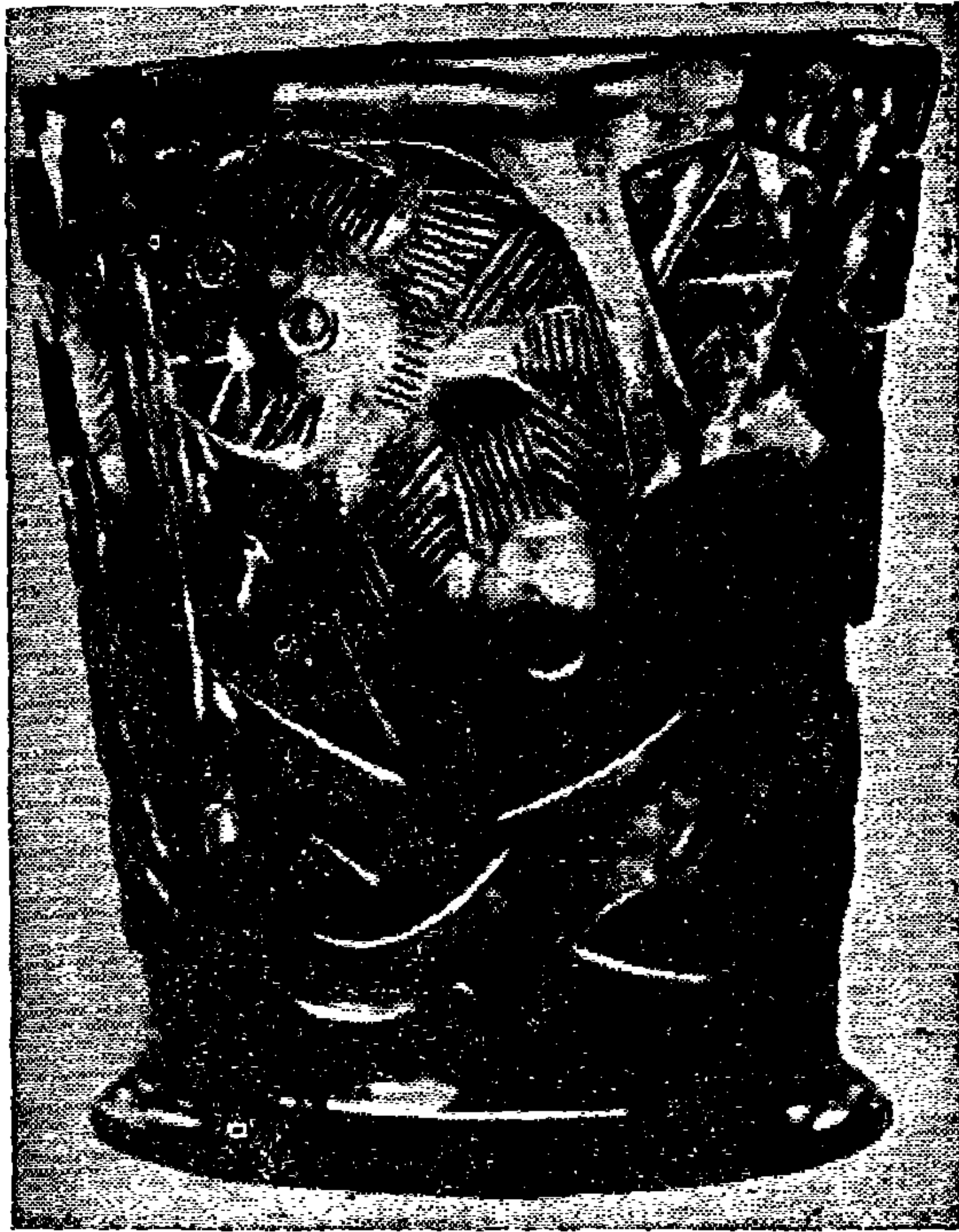
يضعون ما يبتاعه الناس منهم فى أوان زجاجية وخزفية يعطونها لهم دون مقابل . وكذلك سجل إعجابه بأوانى الزجاج المصرى وشفافيته وتقاوته وذكر أنه شاهد من الزجاج القاهرى نوعا فاحشا يشبه الزمرد كان يباع لنفاسه بالوزن ، كما أشار الى وجود سوق للقناديل بجوار جامع عمرو . وقد صنع الزجاجيون المصريون نوعا آخر من أوان من زجاج رقيق شفاف ملون بالوان جميلة منها البنفسجى والعسلى والأخضر والأزرق بدرجاتها ، وتمتاز بعض هذه الاوانى

باختلاف ألوان مقابضها أو فوهاتها أو قواعدها عن لون الإناء نفسه ، ويمتاز هذا النوع من الأواني الزجاجية بأبداع أشكاله وجمال نسبه مما يشهد للمصنّاع بالمهارة والذوق المتناهى . وترجع منتجات هذا النوع إلى القرنين الأول والثاني بعد الهجرة (٧ - ٨ م) وقد كشفت حفائر الفسطاط عن نماذج جميلة منها . وكذلك تفنّن الزجاجون المصريون فى زخرفة سطوح الأواني الزجاجية بخيوط من عجائن زجاجية ملونة وضغطها وهى ساخنة فى سطح الإناء بحيث تصير مساوية له ، وشكلوا بهذا الطريقة ، التى تعتبر ازدهارا لاسلوب مصرى قديم ، زخارف متعددة الألوان تشبه ألوان الرخام والمرمر المجزّع . كما استخدم هذا الاسلوب أيضا فى زخارف منتجات زجاجية مختلفة مثل الأساور والحلى الزجاجية ، وقطع الشطرنج ولعب الأطفال ، وزجاجات للعطور شكلت على هيئة طيور وحيوانات . وقد استمر هذا الاسلوب فى زخرفة الأواني والتحف الزجاجية المصرية حتى القرن ١٤ م حين شاعت زخرفة الأواني بالمينا الزجاجية المتعددة الألوان . كما عرف المصريون نوعا من الفسيفساء الزجاجية (Mosaic) المتعددة الألوان عرف قبل الاسلام باسم الميليورى Millefiorie (أى الألف زهرة) إشارة إلى ألوانها المتنوعة ، وصنعوا منه أصنافا من حبات الخرز والأساور الزجاجية . كذلك استخدمت الخيوط الزجاجية الملونة أو الشفافة فى تشكيل زخارف بارزة ومجسمة على سطح الأواني الزجاجية أو فى أجزاء منها . نجدها أحيانا على هيئة خيوط زجاجية تزخرف رقبات القماقم الطويلة وأجزاء من أبدانها أو على هيئة أقراص بشكل وريادات تلصق على أجزاء من الدوارق والقناني والقناديل . كما شكلت من الزجاج حليات على هيئة حيوان أو طير تضاف إلى الأواني فنجد مثلا زجاجة العطر تقف على ثلاثة أرجل لطيفة وقد التفت حولها شبكة دقيقة من الخيوط الزجاجية الملونة ، وأخرى تحيط بها شبكة زجاجية مماثلة تثبتها على ظهر تمثال جمل من الزجاج . كما صنعت من الزجاج قناني العطور والكحل على هيئة حيوانات وطيور من أنواع مختلفة ، وقد تتكون بعض أجزائها من خيوط وفتوات من زجاج ملون مغاير للون القنينة . وقد استمر هذا الاسلوب فى زخرفة الأواني الزجاجية فى مصر مدة طويلة منذ فجر الاسلام حتى القرن الرابع عشر بعد الميلاد .

ومن أساليب زخرفة الأواني الزجاجية التى عرفت فى مصر الإسلامية طريقة الزخرفة بالضغط باستعمال أدوات خاصة تشبه الملقط أو المنقاش يضغط بها من الجهتين على جدار الإناء للحصول على زخارف مختومة غائرة أو بارزة . ونجد من أمثلة هذا النوع صحنونا صغيرة وفناجين وكؤوسا وأكوابا لبعضها مقابض وبعضها ذات جدران استوائى وفوهات متسعة فضلا عن قوارير وقماقم

تنفخ فى قالب من نصفين ثم يضم النصفان معا ، ويزخرف جدران هذه الاوانى صف او اكثر من دائرتين متحدتى المركز مكررتين او زخارف هندسية مبسطة ، كما ان على بعضها احيانا رسوما نباتية محورة تشبه زخارف الجص والخشب فى العصر الطولونى ، وقد يزخرف بعضها اختام مستديرة او بيضية الشكل بكل منها رسم حيوان يشبه الاسد او تزيينها رسوم طيور صغيرة محورة . وبالإضافة الى ذلك فان بعض هذه الاختام تحوى كتابات كوفية بعضها يقرأ (الملك لله) كما نجد على نماذج اخرى منها اسماء أعلام مثل « هشام » الذى نجده مكررا ست مرات على قارورة ذات رقبة طويلة (رقم سجل ١٣٢٨٣) والمرجح أنه اسم الصانع ، وقد وجد هذا الاسم على عدة قطع اخرى . وترجع هذه المجموعة من الاوانى الزجاجية ذات الزخارف المختومة الى ما بين القرن الثامن والقرن الحادى عشر بعد الميلاد .

وبالإضافة الى ذلك استخدم الزجاج المصرى ايضا فى زخرفة تحفة قوالب من الفخار أو الجبس كان ينفخ فيها الزجاج ليتشكل بأشكال الزخارف المحفورة على جدرانها الداخلية ، وتتألف هذه القوالب احيانا من جزأين أو أكثر .



شكل ٨٤ - كأس من الزجاج من الكؤوس المنسوبة الى القديسة هدير
حوالى القرن السادس الهجرى / ١٢ م (متحف أمستردام)

وتتنوع زخارف هذا الزجاج من هندسية الى نباتية أو كتابية ، وبعض الاوانى من هذا النوع جدرانها رقيقة وأشكالها غاية فى التناسب والجمال ولها مقابض لطيفة مضافة . ومن هذا النوع ذى الكتابات يحتفظ متحف الفن الاسلامى بدورقين برقمى سجل (١٣١٠٤ و ١٦٣٧٣) (١) يشتمل كل منهما على سطرين من الكتابة ، ويقرا السطر العلوى « مما عمل للامير ربيعة » ويقرا السطر الثانى « عمل نصير بن أحمد بن هيثم » ونعتقد أن صاحب هاتين التحفتين الجميلتين هو الامير ربيعة بن أحمد بن طولون ، الذى قتل اثر ثورته على ابن أخيه هارون بن خماروية سنة ٨٩٦ م ، ويتفق أسلوب الخط فى هذه الكتابات مع هذا التاريخ . ومن الملاحظ أن بعض المتاحف يمتلك عددا من دوارق مشابهة وتحمل نصوصا مطابقة لهذين النصين وقد سبق أن نسبها بعض مؤرخى الفنون الاسلامية الى العراق غير أننا نستطيع الآن بعد قراءتنا لهذه النصوص أن ننسب هذه المجموعة مطمئنين الى مصر فى أواخر العصر الطولونى (شكل ٨٢) ومما يسترعى الانتباه هنا أن الزجاج (نصير بن أحمد ابن هيثم) صانع هذين الدوراقين ربما كان والد زجاج آخر وصلنا اسمه هو « عباس بن نصير » وهو زجاج قاهرى اشتهر بأواني ذات البريق المعدنى ويحتفظ متحف الفن الاسلامى ببعض قطع عليها اسمه .

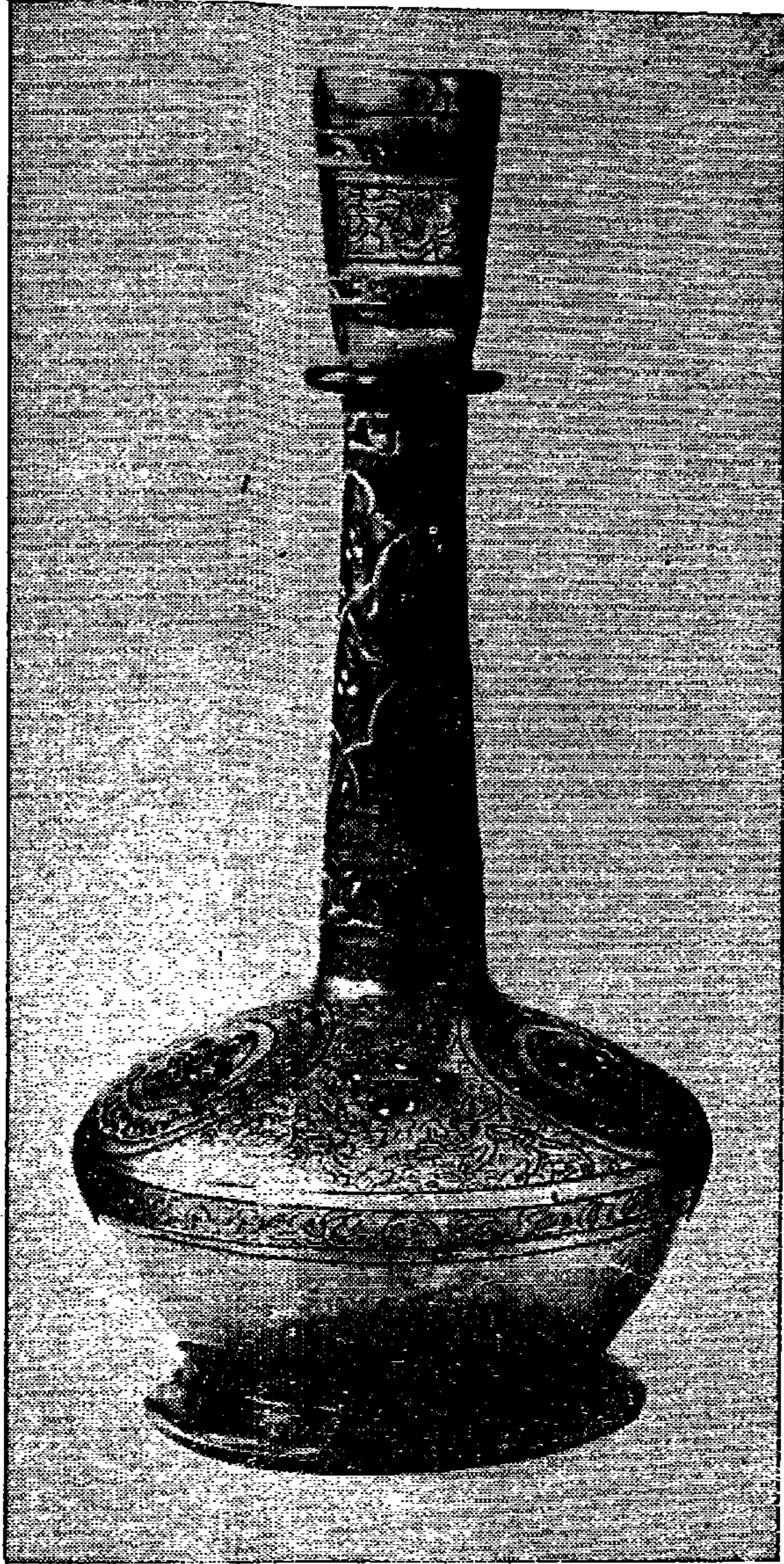
هذا وقد عمد الزجاجون الى عدة وسائل لكى يزيّدوا من تنوع أشكال هذه الاوانى الزجاجية التى تنفخ داخل قوالب أو بدونها فشكلوها أحيانا بالملاقط وغيرها، ومن أمثلة ذلك قارورة بمتحف الفن الاسلامى (سجل ١٣٣٠٠) تتكون فيها الرقبة من أربعة أنابيب مرتبة فى تقابل حول فتحة خامسة فى الوسط وقد شكل الزجاج هذه الانابيب بضغطه لجدار الرقبة فى أربعة مواضع . وقد استمرت هذه الاساليب فى زخرفة الاوانى حتى القرن الرابع عشر بعد الميلاد . وفيما بين القرن الثامن والقرن الثانى عشر الميلادى طور الزجاجون فى مصر أسلوبا آخر دقيقا فى الزخرفة ، وذلك بحز هذه الزخارف أو حفرها ونحتها فى جدران الاوانى بعد أن تبرد .

وقد وصلنا من هذا النوع تحف وأوان رقيقة تبدو فيها مهارة الفنان فى تمكنه من زخرفتها بهذا الأسلوب دون أن يكسر الاناء . ومنها مجموعة من زجاج سميكة مزخرفة بالقطع تتألف من أوان منها سلطانيات وكؤوس وأباريق كمثرية البدن ومقلمات لحفظ المداد والاقلام ويشبه هذا النوع من الزجاج التحف المصنوعة من البللور الصخرى من حيث الزخارف وثقل الوزن وقد صنعت تقليدا لها . وتزين هذه التحف من الزجاج السميكة بزخارف مقطوعة هندسية ونباتية

(١) تنشر النصوص على هذين الدورقين لأول مرة .

وحيوانية وعلى بعضها عبارات دعائية بالخط الكوفى ، ويتألف جدار بعض أوانى هذا النوع من طبقتين الخارجية منهما من زجاج ملون والداخلية من زجاج شفاف ، وتنحت أرضية الخزارف كلها فى الطبقة العلوية بحيث لا تترك سوى الخزارف التى تظهر كبيرة البروز وبلون مغاير فوق الطبقة السفلى الشفافة . ومن أجمل أمثلة هذا النوع تحفة فى متحف الفن الاسلامى فى القاهرة (رقم سجل ٢٤٦٣) ترجع الى القرن الرابع الهجرى (١٠ م) وتتألف زخارفها من رسم غزالين أو تيسين متواجهين محددين بخط أزرق بارز وعلى بدنه زخارف هندسية مقطوعة فى الطبقة السفلى الشفافة (شكل ٨٣) . وينسب الى العصر الفاطمى جانب كبير من الاوانى الزجاجية المزخرفة بأسلوب القطع والمحاكية للبلور الصخرى (أشكال ٨٤ ، ١٤٦) .

ومنذ أواخر القرن السادس الهجرى (١٢ م) الى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) شاع أسلوب آخر فى زخرفة الاوانى الزجاجية فى مصر والشام ، وهو أسلوب الزخرفة بالتذهيب والميناء الزجاجية الملونة ، وصنعت من هذا الاسلوب اوان كثيرة من اكواب وكؤوس ودوارق وقماقم وصحاف وطسوت وشمعدانات غير ذلك . . . وفى متحف الفن الاسلامى من هذا النوع دورقان أحدهما (رقم سجل ٤٢٦١) يحمل على الرقبة اسم السلطان الايوبى الناصر صلاح الدين يوسف سلطان دمشق وحلب (توفى ١٢٦٠ م) وهو ذو رقبة طويلة وقاعدة مرتفعة وأبعاده غاية فى الرقة والتناسب ويزخرف بدنه بالتذهيب ، والميناء رسوم نباتية عربية (أرابسك) داخل ثلاث دوائر كبيرة . والثانى (رقم سجل ٤٢٦٢) (شكل ٨٥) له رقبة طويلة أيضا وقاعدته منخفضة نوعا وعلى بدنه ثلاث جامات مستديرة أيضا بها زخارف نباتية وبين الجامات رسوم طيور وحيوانات تشبه الارانب وعلى رقبته تقسيمات هندسية وزخارف نباتية ويرجع الى القرن ٨ (١٤ م) وربما كان أهم ما لدينا من تحف هذا النوع المزخرف بالميناء الملونة والتذهيب هى المشكاوات أو أغطية المصابيح الزجاجية المزينة بالتذهيب والميناء المتعددة الالوان ، وكان يثبت بداخلها قنديل من الزجاج مخروطى الشكل بواسطة حامل من السلك يمسك بحافة المشكاة وتعلق المشكاة من مقباضها بسلاسل تجمعها كرة زجاجية من نفس النوع ، وقد تصنع من الخزف أو بيض النعام أيضا ، وتعلق من أعلاها بواسطة سلسلة تثبت فى السقف . ويؤرخ معظم هذه المشكاوات بالقرن الثامن الهجرى (١٤ م) ويحمل بعضها عبارات تاريخية أو دعائية بخط الثلث المملوكى أو آيات قرآنية مناسبة مثل « الله نور السموات والارض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح فى زجاجة ، الزجاج كانهما كوكب درى يوقد » ومثل « انما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر » .



شكل ٨٥ - دورق من الزجاج مزخرف بالينا المتعددة الالوان والتذهيب
حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

ومن الملاحظ أن هذه التحف أخذت اسمها من كلمة المشكاة فى الآية الاولى ،
وقد بذل الزجاجون غاية جهدهم فى زخرفة هذه المشكاوات يدفعهم الى ذلك
شغور دينى كبير لتشبيه الله سبحانه لنوره بتور المشكاة فى الآية الكريمة

ولاستعمالها في انارة المساجد في هذا العصر . ويزين بعض المشكاوات زخارف نباتية طبيعية ويزدان بعضها الآخر بزخارف من أنواع مختلفة كما يحمل كثير منها أسماء أصحابها والقابهم ورنوكهم . ومن أجمل المشكاوات المملوكية التي تؤرخ من أواخر القرن ١٣ م (حوالى سنة ١٢٩٨ م) مشكاة باسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون ، على بدنها كتابة نسخية على أرضية بالمينا الزرقاء وقد نقلت هذه المشكاة من مدرسة الناصر محمد بالفحاسين . وكذلك مشكاة أخرى باسم الأمير الماس الحاجب صاحب المسجد المعروف باسمه بالحلمية ، وهو من أمراء السلطان الناصر محمد بن قلاوون ، وعلى رقبة المشكاة ثلاثة رنوك بها شارة هذا الأمير وكتابة تفيد أنها عملت برسم جامعة . وقد تم بناء هذا الجامع سنة ٧٣٠ هـ (١٣٣٠ م) وعلى قاعدة المشكاة توقيع الصانع بعبارة «قرأ عمل العبد الفقير على بن محمد أمكى غفر الله » والمرجح أن صحة الجزء الأخير من اسمه هو « الرمكى » ونجده على مشكاة تحمل اسم الأمير قوصون الساقى بمتحف المتروبوليتان بنيويورك وربما كانت نسبته الى مدينة (رمكة) بالشام . (شكل ١٤٥) .

ومن المشكاوات الجميلة النادرة ذات رسوم الطيور مشكاة باسم الأمير (الملك) الجوكندار وهو من أمراء الناصر محمد بن قلاوون أيضا وعلى رقبته كتابة باسمه تتخللها ثلاثة رنوك بها شارة عصوى البولو ، وعلى بدنها مناطق بها زخارف نباتية دقيقة مذهبة بينها رسوم طيور ناشرة أجنحتها منها طائر الرخ فتؤرخ بحوالى ٧١٩ هـ (١٣١٩ م) .

وتمثل مجموعة مشكاوات السلطان الناصر حسن بن محمد بن قلاوون بمتحف الفن الاسلامى أكبر مجموعة تحمل اسم سلطان واحد فيبلغ عددها تسع عشرة مشكاة على بعضها كتابات أورنوك كتابية تحمل اسمه ، وعلى البعض الآخر زخارف نباتية عربية أو رسوم نباتية قريبة من الطبيعة منها أزهار اللوتس أو زخارف هندسية جميلة بالمينا المتعددة الألوان . وترجع هذه المجموعة الى ما قبل وفاته سنة ١٣٦١ م (شكل ١٤٤) .

وقد اضمحلت صناعة المشكاوات في عصر المماليك الشراكسة ، وقد وصلنا منه مجموعة من المشكاوات منها أحد عشر مشكاة باسم السلطان الظاهر أبى سعيد برقوق وهى أقل جودة فى مينائها ونوع زجاجها عنها فى العصر المملوكى الاول . ومنذ القرن الخامس عشر أخذت صناعة الزجاج فى التدهور حتى كانت ثورتنا الأخيرة التى شملت صناعة لازجاج برعايتها كما شملت

غيرها من الصناعات والفنون ، فأنشئت المؤسسة العامة للزجاج والبللور وأنيط بها احياء هذا الفن العريق فى مصر وقد قطعت فى هذا السبيل شوطا كبيرا • ولا زالت بالقاهرة بقية قليلة لمصانع زجاج صغيرة يعمل فيها الصناع فى نفخ الزجاج وتشكيله ببعض الوسائل والاساليب الفنية القديمة ومن انتاج هذه المصانع ما يضاهى الوان اوانى الاويالين وتغلب على منتجاتها البساطة وتعكس لجة من فن الزجاج القاهرى العظيم فى العصر الاسلامى .

البلور الصخرى

الدكتور حسن الباشا

عندما زار الرحالة ناصرى خسرو مصر والقاهرة فيما بين سنة ١٠٣٩ هـ و ١٠٤١ هـ (١٠٤٦ ، ١٠٥٠ م) أعجب بتفوق المصريين فى صناعة البلور الصخرى أو الكريستال وأشاد بما أنتجوه فى مجال هذه الصناعة من تحف جميلة شاهد بعضها فى سوق القناديل بالقرب من جامع عمرو بن العاص .

والحق أن ما ذكره ناصرى خسرو عن تحف البلور الصخرى المصرية فى ذلك العصر وما تمتاز به من دقة الصنعة وجمال المنظر يصدقه ما وصلنا من هذه التحف التى لا تزال تعتبرها متاحف العالم من أثنى كنوزها .

ولقد ثبتت نسبة هذه التحف الى مصر الفاطمية بصفة خاصة بفضل ما وجد على بعضها من كتابات أثرية تشتمل على أسماء بعض الشخصيات الفاطمية من خلفاء ووزراء .

ولقد كان ازدهار صناعة البلور الصخرى فى العصر الفاطمى نتيجة تطور التقاليد الصناعية فى كثير من أقطار العالم الاسلامى بما فى ذلك مصر نفسها فيما قبل العصر الفاطمى : إذ وصلتنا مجموعة من تحف البلور الصخرى ربما كان بعضها من ايران والعراق ومصر فى القرن الثالث الهجرى (٩ م) .

ومن هذه التحف البلورية نماذج يرتبط اسلوب صناعتها وطراز زخارفها ارتباطا وثيقا بالاسلوب الفنى الذى ظهر فى سامرا ، وانتشر منها الى كثير من انحاء العالم الاسلامى فى النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى (٩ م) ولا سيما مصر . وتتألف زخارف هذه التحف من وحدات زخرفية من طراز سامرا والطراز الطولونى ، كما انها قد نفذت على البلور الصخرى بطريقة القطع المائل او الحفر المشطوف الذى عرف فى الزخارف الجصية والخشبية فى سامرا وانتقل منها الى مصر فى عصر الطولونيين .

ومن امثلة هذه التحف قطع من البلور الصخرى تؤلف اجزاء فى شمعدانين من المعدن من صناعة ايطاليا فى القرن السادس عشر بعد الميلاد محفوظين فى كاتدرائية سان مارك بالبندقية وتشتمل هذه الاجزاء البلورية على زخارف نباتية ذات طابع طولونى بعضها على هيئة قلب وبعضها على هيئة وريقات عنب خماسية الفصوص او مراوح نخيلية مقسومة . وجميع الزخارف مرسومة بأسلوب القطع المائل او الحفر المشطوف الذى شاع فى سامرا ولا سيما على الجص والخشب ، والذى انتقل منها الى مصر فى عهد احمد بن طولون .

وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة مجموعة من التحف البلورية الصغيرة يمكن نسبتها الى مصر قبل العصر الفاطمى ، وتحتوى هذه المجموعة على قنينات صغيرة بعضها ذو عدة اضلاع ، وعلى تماثيل لحيوانات وطيور واسماك ، وعلى قطع شطرنج .

والبلور الصخرى نوع من الاحجار يشبه الزجاج ، ولكنه اشد صلابة من الزجاج ، وأكثر جمالا ، وهو يشكل ويزخرف بواسطة القطع ولا تزال مصنوعاته تلفت الانتظار بما تمتاز به من صفاء وشفافية ولآلة .

ويبدو ان العناية بالبلور الصخرى لم تكن ترجع فقط الى ما يمتاز به من جمال ، بل كانت ترجع ايضا الى ما كان يعتقد فيه من دلالات رمزية وسحرية ، فقد قيل مثلا ان الملوك كانوا يؤمنون بفائدة الشرب فى الاوانى المصنوعة من البلور الصخرى ، وكان بعض الناس يتخذونه تماثم لطرد الالام المفزعة والسيئة ، ولأمر ما لا يزال بعض مدعى علم الغيب يستخدمون كورا من البلور الصخرى فى مزاولة أعمالهم السحرية .

وكانت مصر تستورد حجر البلور الصخرى فى أول الامر من بلاد المغرب ، ثم اكتشفت انواع جيدة منه فى اقليم البحر الاحمر . ولقد اشاد ناصرى خسرو بالبلور الصخرى الذى اكتشف فى اقليم البحر الاحمر وذكرانه اجمل من البلور الذى كان يستورد من بلاد المغرب . ويبدو ان اكتشاف البلور فى اقليم البحر الاحمر كان له اثر كبير فى ازدهار صناعة البلور الصخرى فى مصر فى بداية العصر الفاطمى .

ومما يلفت النظر ان معظم التحف البلورية الفاطمية قد عثر عليها فى كنائس اوروبية مثل كاتدرائية سان مارك فى البندقية وأن كثيرا منها قد نقل الى المتاحف الاوروبية مثل متحف فيينا ومتحف فيكتوريا والبرت فى لندن. ومتحف اللوفر فى باريس وقصر بيتى فى فلورنسا .

ومن المرجح أن هذه التحف قد انتقلت الى أوروبا فى العصور الوسطى . وقد اشار المقرئى عند وصفه للمحنة الكبرى التى حلت بخزائن الخليفة المستنصر الفاطمى فى سنة ١٠٦٢ م الى عدد كبير من الاوانى البلورية التى اخرجت من خزائن الخليفة . ويبدو ان عددا من هذه التحف البلورية قد انتقل بطرق مختلفة الى خزائن الكنائس والملوك والعظماء بأوروبا - حيث اعتبرت من اثنى ما يعتز به من تراث فنى . ومما زاد من قيمة هذه التحف أن المسيحيين كانوا يعتبرون البلور رمزا للنقاء الروحى ، كما حرصوا على أن يحفظوا فى الاوانى البلورية بعض تراثهم المقدس من الدم وغيره فضلا عن انهم كانوا يجمعون بقطع من البلور تحفهم الثمينة المصنوعة من مواد أخرى .

ولقد ساعدنا على نسبة كثير من التحف البلورية الى مصر الفاطمية العثور على بعض التحف التى تشتمل على كتابات يمكن بفضلها تاريخ هذه التحف .

وربما كان اهم هذه التحف ابريق من البلور الصخرى فى كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية يمكن أن يوضع فى قمة التحف البلورية من حيث دقة الصنعة وجمال الزخارف . ولهذا الابريق بدن على هيئة الكمثرى يفصله عن الفوهة رقبة قصيرة وله مقبض يتصل بالرقبة ويهبط باستقامة حيث يتصل بأسفل البدن ، فى اعلى المقبض تمثال حيوان له قرون طويلة تمتد راجعه الى آخر الظهر . وتحلى بدن الابريق زخرفة تتألف من رسم أسدين متماثلين متقابلين بينهما رسم نباتى محور ذو جانبيين متماثلين . وتتميز هذه الزخارف بأنها تامة البروز ، وقطعها ظاهر فى البدن كما يتميز أسلوب الرسوم بصفة عامة بالتحوير ، وان كانت النسب التشريحية للأسدين قريبة من الواقع .

وترجع اهمية هذا الابريق بصفة خاصة الى ما يشتمل عليه من كتابة دعائية بالخط الكوفى على هيئة شريط يلف حول اعلى البدن . وتقرأ هذه الكتابة كما يلى :

« بركة من الله للامام العزيز بالله » .

ويتضح من هذه الكتابة ان الابريق قد صنع للخليفة الفاطمى العزيز بالله ثانى الخلفاء الفاطميين فى مصر (٣٦٥ — ٣٨٦ هـ / ٩٧٥ — ٩٩٦ م) . ولقد كان حكمه عصر ازدهار حضارى فى مصر ذلك ان الدولة الفاطمية فى عهده كانت قد تخطت مرحلة التأسيس ووصلت مرحلة الاستقرار كما كان لهذا الخليفة من تسامحه وخلقه وحسن اختياره لرجال دولته ما مكنه من تهيئة الجو الملائم للرقى العلمى والمادى والصناعى فى عصره .

ولقب « الامام » الوارد فى هذه الكتابة الدعائية من الالقاب التى كانت تطلق على الخلفاء المسلمين ، وقد ورد اقدم نقش وصلنا يشتمل على هذا اللقب على سكة من بخارى مؤرخة سنة ١٥١ هـ . وقد صار هذا اللقب يطلق على جميع من كان يتلقب بالخلافة بما فى ذلك الخلفاء الفاطميون ولقد اطلق على المعز لدين الله الفاطمى فى سكة ضربت فى مصر سنة ٣٦٤ هـ ، وعلى الخليفة الحاكم بأمر الله فى كتابة اثرية منقوشة على الجص بجامعة القاهرة .

أما لقب العزيز بالله فهو نعت خاص بهذا الخليفة الفاطمى وكان اسمه « نزار » وكنيته « أبو منصور » .

هذا وقد ورد لقب خليفة فاطمى آخر على تحفة أخرى من البلور الصخرى : وهى عبارة عن حلقة على هيئة هلال بالمتحف الجرماني فى مدينة نورمبرج بالمانيا . وتشتمل هذه الحلقة على كتابة بالخط الكوفى نصها :

« لله الدين كله الظاهر لاعزاز دين الله امير المؤمنين » وصناعة هذه الحلقة
أقل جودة من صناعة الابريق السابق كما ان رسومها أقل بروزاً وأقل دقة .

والخليفة المذكور في هذه الكتابة هو أبو الحسن على الظاهر بن
الحاكم (٤١١ — ٤٢٧ هـ / ١٠٢١ — ١٠٣٦ م) . وقد لقب الظاهر في هذه
الكتابة بأمير المؤمنين . وكان هذا اللقب ثانياً القاب الخلفاء ظهوراً وقد جاء بعد
لقب « الخليفة » وأول من لقب به عمر بن الخطاب . ومنذ عهد عمر صار « امير
المؤمنين » هو الاسم الرسمي لمن شغل الولاية العامة على المسلمين سواء عند
السنة أو الشيعة . وقد غلب استعماله كأسم وظيفة لا كلقب فخري ، ويتضح من
وضعه هنا بعد النعت الخاص أنه استخدم في هذه الكتابة كأسم وظيفة وربما
كان أقدم نقش مؤرخ يشتمل على هذا اللقب هو نقش على سد العيار بمنطقة
الطائف مؤرخ سنة ٥٨ هـ باسم « عبد الله معاوية امير المؤمنين » . وقد ورد
هذا اللقب في بعض الوثائق الصينية التي ترجع الى القرن الثاني الهجري « ٨
م » بصيغة قريبة من الصيغة العربية ونصها : « هامى — مو — مو — نى »
(انظر حطى : تاريخ العرب ، النسخة الانجليزية ص ٣٤٤) كما ورد في
بعض الوثائق اليونانية بصيغة امونوس ووردت ترجمة له في اوراق البردى
اليونانية في ادفو فيما بين سنة ٧٠٣ و ٧١٢ م (انظر جروهمان : اوراق
البردى العربية ص ٤ — ٥) .

وبالإضافة الى هاتين التحفتين المؤرختين وصلتنا تحفة اخرى تشتمل على
كتابة يمكن الاستعانة بها في تاريخها : ففي كاتدرائية مدينة فيرمو بإيطاليا
ابريق تهشمت رقبتة وعلى بدنه زخرفة تتألف من طائرين متواجهين بينهما فروع
نباتية دقيقة . وفوقها كتابة دعائية نصها : « بركة وسرور بالسيد الملك
المنصور » .

ومن المرجح أن السيد الملك المنصور المشار اليه في هذه الكتابة هو أبو
الاشبال ضرغام بن عامر بن سوار اللخمى احد وزراء العاضد اخر خلفاء
الفاطميين وكان ينعت بالمنصور (٥٥٨ — ٥٥٩ م) ومن المعروف ان هذا الوزير
دخل في صراع مرير وتنافس على السلطة مع الوزير شاور كان من نتيجته
قدوم الايوبيين الى مصر على رأس جيوش السلطان نور الدين محمود بن
زنكى .

ومما تجدر ملاحظته في هذه الكتابة تلقب المنصور بلقب « الملك » وهو لقب
عربى قديم اطلق على كرب ال وتر ملك سبأ في أقدم نقش عثر عليه في جنوب
بلاد العرب كما اطلق على امرئ القيس بن عمرو ملك الحيرة في نقش النمارة
سنة ٣٢٨ م . وقد ورد في بعض الايات القرآنية الكريمة مثل قوله
تعالى : « وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا » وقوله سبحانه : « ان الملوك

إذا دخلوا قرية افسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة وكذلك يفعلون ، ٠ غير ان هذا اللقب لم يعرف بصفة رسمية فى صدر الاسلام ولا فى العصر الاموى ولم يطلق رسميا الا منذ دولة بنى سامان وغيرهم من ولاة الشرق الذين كانوا يتمتعون ببعض الاستقلال عن الخلافة العباسية ، ثم صار يطلق على بنى بويه ومن جاء بعدهم من السلاجقة والأتابكة ثم الايوبيين والمماليك ، وكان هذا اللقب يطلق على رؤساء الدول من غير الخلفاء ٠ وقد اطلق لقب الملك فى الدولة الفاطمية لأول مرة على رضوان بن ولخشى عندما وزر للخليفة الحافظ لدين الله فى سنة ٥٣٠ هـ ثم صار يطلق على من جاء بعده من الوزراء الفاطميين ومن هنا كان اطلاقه على ضرغام ٠

أما لقب السيد الذى ورد فى هذه الكتابة فكان من الالقاب العامة التى كانت تطلق ايضا على الوزراء الفاطميين ٠ وفى ضوء هذه الدراسة اللقبية يمكننا ان ننسب هذه التحفة الى الوزير ضرغام الفاطمى (٥٥٨ - ٥٥٩ هـ) ولو ان بعض العلماء قد حاول نسبتها الى صناعة أوروبا على أساس اسلوب زخارفها .

إذا اضعنا الى هذه التحف الثلاثة التى استقطعتنا تاريخها بعض التحف البلورية الاخرى التى يمكن تاريخها بمقارنتها بالقواعد المعدنية الاوروبية المؤرخة التى ربطت بها صار لدينا عدد من التحف البلورية المؤرخة يمكننا فى ضوءها ان نؤرخ بعض التحف الاخرى عن طريق المقارنة وبالتالي ان نتصور التطور العام لصناعة البلور الصخرى فى مصر فى العصر الفاطمى واسلوب زخارفه ٠

ولقد اتضح بفضل هذه الدراسة ان صناعة البلور الصخرى قد ازدهرت فى مصر فى عصر الطولونيين والاخشيديين ثم بلغت اوج ازدهارها فى بداية عصر الفاطميين ولا سيما فى عهد الخليفة العزيز بالله حين صنعت انواع مختلفة من التحف امتازت زخارفها بالرشاقة والتأنق والوضوح والبروز الشديد والقطع الظاهر ، وبعد ذلك اخذت الصناعة فى التدهور تدريجيا فصارت الزخارف تقل دقتها ويقل بروزها حتى تكاد لا تظهر من الارضية ٠

ولقد وصلنا من تحف البلور الصخرى انواع مختلفة من حيث الوظيفة والشكل والحجم مثل الاباريق والفناجين والصحون والتينيات والقوارير والكؤوس والعلب وقطع الشطرنج وغير ذلك (شكل ٨٦ و ٨٧) .

وكانت الاباريق فى معظم الاحيان ذات شكل كمثرى ورقبة قصيرة وقاعدة منخفضة وذات مقبض واحد وربما مقبضين ، وتوجد نماذج من الاباريق فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن وفى الارميتاج وفى قصر بيتى (شكل ٨٦) .



شكل ٨٦ - إبريق من البللور الصخرى
حوالى القرن الرابع الهجرى / ١٠ م (متحف فكتوريا والبرت بلندن)

اما القنينات فكانت تتميز عادة بأنها ذات جسم كروي ورقبة اسطوانية . وفى كنيسة سان مارك بالبندقية قنينة من البلور الصخرى يعتقد بعض المسيحيين أن بها آثار دماء مقدسة . وفى متحف المتربوليتان فى نيويورك قنينة على هيئة قلب ربما كانت تستخدم لحفظ العطور ، وتزخرفها حليات نباتية محورة . وبه ايضا قنيتان أخريان ذواتا هيئة اسطوانية تقريبا تزخرفهما رسوم أفرع نباتية محورة وكتابات كوفية .

ومن طرائف التحف التى صنعت من البلور الصخرى قطع شطرنج شكل بعضها على هيئة حيوانات ويوجد اجمل نماذج هذه القطع فى مجموعة الكونتيس دى بهاج فى باريس .

ومن الملاحظ ان هذه التحف البلورية كانت فى كثير من الاحيان تقطع فيها زخارف جميلة من شتى الانواع الحيوانية والنباتية والهندسية والكتابية .

ومن أهم الوحدات التى شاع استخدامها على التحف البلورية تلك الزخرفة المسماة بشجرة الحياة . ويرجع استخدام هذا الرسم الى العصر العراقى القديم وبخاصة عصر الامبراطورية الاشورية . وكان هذا الرسم فى العراق القديم يتألف فى الغالب من نخلة ذات شكل مبسط تحيط بها وتشتبك معها زخرفة من أفرع نباتية وأزهار محورة ، ويحف بها من الجانبين كائنان خرافيان مجنحان يمسك كل منهما فى اليد اليمنى بشكل مخروطى يقربه الى النخلة ، وفى اليد اليسرى سلة . ويظن بعض العلماء أن هذا الشكل كان يرمز الى عملية نشر اللقاح على النخلة فى حين يميل البعض الآخر الى الاعتقاد بأن النخلة كانت تمثل منبع البركة والخير وأن الكائنين الخرافيين يرمزان الى رسل القوة والشفاء يستمدان الخير من الشجرة لنشره فى البلاد .

ومهما يكن من مغزى هذا الرسم فقد انتقل الى الفن الفارسى ومنه الى الفنون الاسلامية حيث شاع استخدامه فى الفنون التطبيقية كوحدة زخرفية بحتة اصطلح على تسميتها بشجرة الحياة .

وقد تعرضت زخرفة شجرة الحياة فى الفنون الاسلامية لبعض التطور والتغيير : اذ استخدمت بأساليب مختلفة فاستبدل مثلا بالكائنات الخرافية رسوم حيوانية مختلفة فى أوضاع متقابلة ، كما كان يستعاض فى بعض الاحيان عن النخلة برسم شجرة محورة أو زخرفة نباتية مجردة ذات جانبين متماثلين ، واحيانا كان يكتفى برسم الشجرة فقط ، واحيانا اخرى كان يكتفى برسم حيوانين أو طائرين متماثلين ومتقابلين مع الاستغناء عن الحيوانين فى الحالة

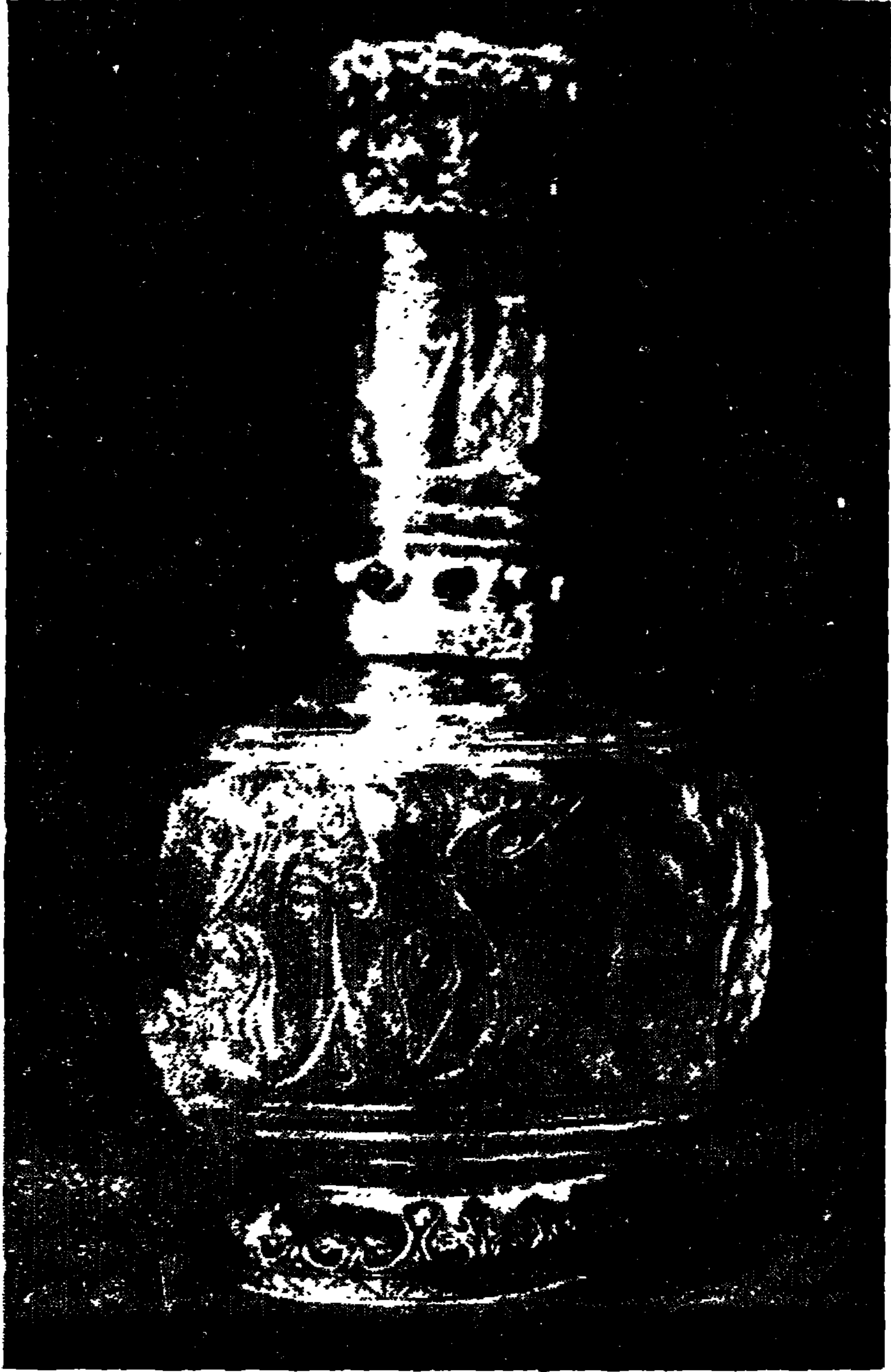
الاولى وعن الشجرة فى الحالة الثانية ، وربما رسم النحويان فى بعض الاحيان غير متماثلين تماما على جانبي الشجرة .

وقد شاع استخدام هذه الوحدة الزخرفية فى الفنون التطبيقية الفاطمية . وقد استخدمت زخرفة شجرة الحياة على تحف البلور الصخرى الفاطمية بصفة عامة على هيئة حيوانين متماثلين ومتقابلين بينهما زخرفة نباتية محورة متماثلة الجانبين . وربما كانت الحيوانات أسودا أو وعولا أو كباشا أو طيورا وربما رسمت فى حالة ثبات أو عدو أو طيران أو انقضاخ .

وتمثل زخرفة شجرة الحياة العنصر الاساسى على ابريق من البلور الصخرى من مصر فى القرن الخامس الهجرى (١١ م) فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن ويبلغ ارتفاعه ٢١.٥ سم . وتتألف الزخرفة هنا من مجموعتين متماثلتين ومتقابلتين على جانبي زخرفة نباتية . وتتكون كل مجموعة من رسم صقر ينقض على غزال ليفترسه . أما الزخرفة النباتية فهي عبارة عن فرع نباتي كبير متموج على هيئة لفائف تنتهى كل منها بوريقات وأنصاف وريقات . وتتميز هذه الزخارف بالوضوح والبروز الكبير عن الارضية وينسب هذا الابريق الى حوالى عصر الخليفة العزيز حين بلغت صناعة البلور الصخرى أوج ازدهارها (شكل ٨٦) .

وينسب الى العصر نفسه ابريق آخر فى متحف اللوفر فى باريس نقل اليه من كاتدرائية سان دنى ويبلغ ارتفاعه ٢١ سم . وتتألف الزخرفة الرئيسية على هذا الابريق أيضا من شجرة الحياة التى تتمثل هنا على هيئة شجرة محورة متماثلة الجانبين يتفرع منها مراوح نخيلية وأنصاف نخيلية ، ويحف بها من الجانبين رسم ببغاء . ويوجد فوق هذا الرسم كتابة دعائية بالخط الكوفي ومن المعتقد ان الابريق قد أهده روجر الثانى ملك صقلية الى الكونت تيبولت من شمبانيا ، وهذا قدمه هدية الى الاب سوجر المتوفى سنة ١١٥١ م .

وبالإضافة الى هذه التحف وصلنا تحف بلورية فاطمية اخرى فيوجد فى قصر بيتى فى فلورنسا ابريق نتألف زخرفته من رسم بجعتين بينهما فرع نباتي متقن . وفى متحف الارميتاج ابريق آخر ذو مقبض قائم الزاوية وحول رقبة القصيرة يتمثل رسم نباتي دائر ، وعلى بدنه رسم أربعة أسود كل اثنين منها متواجهان ، وفى متحف تاريخ الفنون فى فيينا ابريق ذو يد على هيئة الكمثرى ولكنه ذو قصوص وله مقبضان جميلان ويقال ان هذا الابريق كان ضمن جهاز الاميرة الاسبانية ماريا تيريا الزوجة الاولى للقيصر ليوبولد الاول التى توفيت فى سنة ١٦٧٣ م .



شكل ٨٧ - قارورة من البلور الصخرى
حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١ م (كاتدرائية هالبرشتات بألمانيا)

هذا ويبدو أن صناعة البلور الصخري كان لها اثرها على صناعة الزجاج :
اذ صنعت تحف زجاجية على مثال التحف البلورية واستخدم في زخرفتها
اسلوب القطع على نمط ما كان متبعاً في زخرفة البلور الصخري . ومن ابرز
نماذج هذه التحف الزجاجية التي صنعت تقليداً للبلور الصخري مجموعة من
الكؤوس اصطلاح الاوروبيون على تسميتها باسم كؤوس القديسة هدويج .

ويوجد من هذه الكؤوس نحو ثلاث عشرة كأساً موزعة بين المتاحف
والمجموعات الفنية الاوروبية مثل المتحف الجرمانى فى نورمبرج ومتحف
ركس فى امستردام ومتحف برسلو ومتحف غوطا وكنوز دير اويجنيس وكنوز
كنيسة مندن وكاتدرائية هالبرشتادت بمقاطعة بروسيا وكاتدرائية كراكاو فى
بولندا .

وقد نسبت هذه الكؤوس الى السيدة هدويج الالمانية (توفيت سنة ١٢٤٣ م)
وكانت تملك كأسين من هذه الكؤوس .

وقد صنعت هذه الكؤوس من زجاج سميك وثقيل ، كما زينت بزخارف
مقطوعة تشبه زخارف البلور الصخري الفاطمى وتنتشر على السطح كله .
وتتألف هذه الزخارف بصفة رئيسية من رسوم شجرة الحياة ذات المراوح
النخيلية والتي يحف بها رسوم أسود أو طيور ، كما تشتمل احدى الكؤوس
على رسم هلال ونجوم .

ومن نماذج هذه الكؤوس كأس فى متحف امستردام تتألف زخرفته من أسدين
مرسومين بأسلوب محور على جانبي زخرفة نباتية (شكل ٨٤) .

وقد كان تحديد مكان صناعة هذه الكؤوس مثار بعض الخلاف بين العلماء اذ
نسبها البعض الى بوهيميا والبعض الاخر الى اقاليم المانية مختلفة .

غير أن الأرجح نسبة هذه الكؤوس الى مصر وذلك على اساس التشابه
الواضح بين زخارفها وزخارف البلور الصخري الفاطمى . أضف الى ذلك أن
بمتحف بىناكى فى اثينا قنينة زجاجية من مصر الفاطمية عليها زخارف شديدة
الشبه لزخارف كؤوس القديسة هدويج . ومن المرجح أن السيدة هدويج قد
حصلت على ما كان لديها من هذه الكؤوس عند زيارتها للحج فى الاراضى
المقدسة فى فلسطين .

ومن نماذج التحف الزجاجية الاخرى التي صنعت تقليداً للبلور الصخري
محبرة من الزجاج فى متحف برلين تنسب الى مصر فى القرن السادس

الهجرى (١٢م) وتتألف زخارف هذه المحبرة بصفة أساسية من دوائر متداخلة (شكل ١٤٦) .

هذا ومن المعتقد أن هذا النوع من التحف الزجاجية قد صنع كبديل رخيص للتحف البلورية التي كانت باهظة الثمن .

وبعد فإن هذه النماذج من التحف لتشهد على ما بلغه الفن الإسلامى من تقدم وازدهار فى مدينة القاهرة .

الخشب والعاج

عبد الرؤوف على يوسف

اشتهرت مصر قبل الاسلام بفن النجارة والحفر فى الخشب والعاج وصناعة قطع الاثاث والتحف من هاتين المادتين فضلا عن شهرتها بصناعة السفن . وكانت مصر تستورد الانواع الجيدة من الخشب من خارج مصر مثل خشب الارز فكان يستورد من لبنان والابنوس وسن الفيل من الهند والسودان ، وذلك فضلا عن استعمال الانواع المحلية من الخشب من اشجار السنط والاثل والجميز والزيتون والنخيل وغيرها .

وتمثل قطع الاخشاب المبكرة والمزخرفة بالحفر او الالوان المتعددة او بطريقة التطعيم والتي عثر عليها فى حفائر الفسطاط والمحفوظ معظمها بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة - تمثل هذه القطع بزخارفها المتنوعة تطورا ناميا لما عرف فى مصر من اساليب فنية مختلفة فى زخرفة الاخشاب قبل العصر الاسلامى .

ومن الالواح والقطع الخشبية ذات الزخارف البارزة بالحفر قطعة (رقم سجل (١٥٤٦٨) تزخرفها شبه سلة او زهرية يزين حافتها شريط من حبيبات متجاورة وعلى بدنها اشربة من خطوط صغيرة مائلة متوازية ، وينبثق من الزهرية فرعان يتموجان متقاطعين وتخرج منهما اوراق قريضة من الطبيعة واوراق عنب خماسية الاوراق وعناقيد عنب . واسلوب الزخرفة وما به من تجسيم فضلا عن اشكال العناصر الزخرفية يحفزنا على تاريخ هذه القطعة من القرن الاول الهجرى (السابع الميلادى) .

ويلى هذا النوع الباكر من القطع المزخرفة بالحفر مجموعة نقبين فى زخارفها صلة وامتدادا للزخارف الهلينستية من اوراق الاكانتس واوراق العنب الثلاثية او الخماسية وعناقيد العنب الا أننا نجد أنها هنا قد رسمت بأسلوب زخرفى يظهر فيه التكرار والتماثل ويتضح فيها شيء من التحوير ولذا تؤرخ هذه المجموعة من القرن الثامن وأوائل القرن التاسع الميلادى . ومن قطع هذه المجموعة التى تنسب الى القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) افريز من الخشب رقم سجل (٤٦٣٠) يزينه شكل أسدين متواجهين مرسومين فى تماثل وعلى رقبة كل منهما لبد كثيفوبالارضية أسفلهما وخلفهما فرع نباتى متموج تخرج منه اوراق اكانتس مبسطة . ورسم الحيوانين معبر رغم ما فيه من ضعف وخشونة فى التنفيذ (شكل ٨٨) .



شكل ٨٨ — لوح من الخشب يزخره رسم محفور يمثل أسدين متواجهين
حوالى القرن الثانى الهجرى / ٨ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

ومن هذا النوع قطع ذات زخارف نباتية منها نماذج نجد زخارفها موزعة فى
أشرطة متوازية أو تتخللها أشكال هندسية من معينات أو دوائر مفصصة أو
دوائر متحدة المركز أو عقود مفصصة وغيرها • ومن أمثلة هذه المجموعة التى
يمكن تحديد تاريخها بعض حليات الوسادات الخشبية فوق أعمدة القبلة بجامع
عمرو بن العاص وبعض دعائم مدمجة بالجدار الجنوبى الغربى لرواق القبلة
(شكل ١٠٠) . وتزين هذه الأخشاب زخارف نباتية يمكن أن نميز فيها أصولها
الهلينستية وإن كانت منفذة بأسلوب الطراز العباسى فى حفر الخشب بما فيه من
تحويل وفى بعضها تكاد تختفى الارضيات بين الزخارف وتؤرخ هذه الأخشاب
من اصلاحات عبد الله بن طاهر بالجامع (٢١٢ هـ - ٨٢٧ م) كذلك يضم
متحف الفن الاسلامى شريطا من الخشب (رقم سجل ٢٤٦٢ مقسما الى مناطق
مستطيلة ومربعة تزينها أشكال مجنحة وعقود مفصصة بداخلها وحولها زخارف
نباتية من أفرع نباتية مورقة تخرج منها أوراق ثلاثية وكيزان صنوبر ، وتبادل
هذه المناطق مع مناطق اخرى بها زخارف نباتية من أنصاف مراوح نخيلية تضم
عناقيد عنب أو كيزان صنوبر ، ويحيط بهذه المناطق من أعلاها وأسفلها
شريطان ضيقان بهما نص آية الكرسي مكتوب بخط كوفى بسيط وينتهى النص
بعبارة « حسبى الله » وبناء على أسلوب الزخارف وأسلوب الخط يمكن أن
تؤرخ هذه القطعة الهامة من أوائل القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى)
والصلة قوية بين زخارف هذه القطعة وبين زخارف أخشاب العراق المعاصرة •

ومن القطع الخشبية المبكرة ذات الزخارف الملونة دون حفر شريطان من
الخشب احدهما (رقم سجل ٩٤٩٤) يزينه صف من رسوم أسماك كل اثنتين
منها متقابلتان ، والثانى (رقم سجل ٩٩٧٠) تزخره مناطق دائرية تحدها من
الخارج مربعات وبداخل احدى الدوائر رسم نباتى من فرع ينتهى بثلاث دوائر

صغيرة فى وضع هرمى على هيئة عنقود عنب مبسط ، وفى دائرة ثانية رسم طائر يقطع ذيله اطار الدائرة، وبدايرة ثالثة رسم سمكتين متجاورتين فى وضع معكوس وبعض رسوم الدوائر الاخرى غير واضحة . والرسوم داخل الدوائر باللون الاحمر الداكن والاخضر الداكن الذى يقرب من الاسود واللون الابيض والمربعات حولها باللون البرتقالى .

وينسب هذان اللوحان الى القرن الاول الهجرى (القرن السابع الميلادى) لما نلاحظه فى زخارفهما من شبه شديد بالرسوم والزخارف المهنسية والقبطية .

كذلك نعرف بعض القطع الخشبية من فترة الاختقال هذه (القرن ٧-٨ الميلادى) تجمع بين الزخرفة بالحفر بزخارف نلاحظ فيها اثر الفنون السابقة على الاسلام ، بالاضافة الى اظهار تفاصيل الزخارف بالالوان وهى عادة اللون الاحمر والابيض والاسود والازرق ، واحد الامثلة الجميلة لهذا النوع كان فى مجموعة شريف صبرى بالقاهرة - وسنرى استمرار هذا الاسلوب فى زخرفة الاخشاب الطولونية فى اواخر القرن التاسع الميلادى .

ومن اساليب زخرفة الاخشاب المصرية فى فترة الانتقال تطعيمها بالسمن والابنوس والعظم وبنوايع الاخشاب المختلفة . والغالب ان تلصق الزخارف المضافة على السطح المراد زخرفته بأسلوب الترصيع marquetry وتملاء الفراغات بين الزخارف بمعجون ملون يزيد فى ابرازها . كما نفذت بعض الزخارف بحفرها فى الخشب ثم تطعيمها مباشرة بالمادة المطلوبة . ومن الامثلة الجميلة للفسيفساء الخشبية المزخرفة بالعظم وانواع من الاخشاب لوح مستطيل بمتحف الفن الاسلامى (رقم سجل ٩٥١٨) ويزينه فى الوسط سرة مستديرة من العظم مزخرفة باوراق عنب مبسطة ، وحول الجامة الوسطى اطار مربع به اشكال معينات وانصافها ومربعات صغيرة واشرطة دقيقة من العظم . ويزخرف اللوح على جانبيه هذه المنطقة الوسطى شريط عريض تزيينه هيئة عقود تفصل بينها شبه اعمدة لها تيجان رمانية الشكل او شبه زهرية صغيرة تخرج منها انصاف مراوح نخيلية وذلك بالتطعيم الدقيق بالعظم ايضا وتملا ساحة العقود زخرفة فيفساء دقيقة على هيئة معينات صغيرة ، ويحد هذا الشريط الاوسط اطار به معينات متجاوره . وتتخلل الزخارف قطع من اخشاب بالوان قاتمة او فاتحة على ارضية قاتمة اللون ، وتؤرخ هذه القطعة بالقرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) .

ويوجد بمتحف الفن الاسلامى ايضا قطعتان مستطيلتان من الخشب ينتهى جانبها كل منهما بشكل رمانتين مخروطيتين من الخشب ولعلهما كانتا جزءا من

قطع اثار اشبه بان تكون اجزاء من مقاعد او دكة او جوانب صناديق (سجل ١٣١١٧ ، ٩٧٥٠) ولكل منهما سطح مزخرف بزخارف نباتية دقيقة من العظم مثبتة بمسامير صغيرة على سطح اللوح في اطارات مستطيلة او مربعة او اشترطة ، ويحدها من بعض جوانبها شريط به بقية كتابات بالخط الكوفي حروفها مقطوعة في العظم ومثبتة في اجزاء محفورة وسط طبقة من المعجون الداكن . ويمكن ان نقبين بعض العبارات الدعائية مثل «بركة من الله» وبناء على اسلوب الكتابة الكوفية المورقة تنسب هاتان القطعان الى القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) .

ويضم متحف الفن الاسلامي ايضا مجموعة اخرى من الواح واشترطة خشبية عليها زخارف دقيقة من الجلد مثبتة بمسامير او ملصقة على سطوحها، وتتألف الزخارف من اشكال نباتية محورة وزخارف هندسية تشبه زخارف الاخشاب المحفورة في الطراز العباسي وزخارف جص سامرا من الطراز الثالث .

ولعل اهم مجموعات الاخشاب الطولونية هي تلك المزينة بزخارف محفورة حفرا مائلا، وتتألف زخارفها من عناصر نباتية محورة من مراوح نخيلية وانصافها بحيث تملأ الارضية ، وتتخلل عناصرها النباتية المحورة اشكال مجردة تشبه زهریات أو نحوها . وتضم زخارف بعض القطع رسوما لطيور مبسطة كرسم حمامتين متقابلتين على احدى القطع أو رسم رأسى طائرين فقط على قطعة أخرى ، ومما يسترعى الانتباه أن هذين الرأسين مرسومان بأسلوب يشبه أساليب الفن الحديث الى حد كبير . ومن الملاحظ أن رسوم الحمامات في القطعة الاولى قد لونت بعض تفاصيلها باللون الاحمر والازرق والابيض ويحد رقبتى الطائرين شريط به صف من حبيبات متجاورة (شكل ٣٩) .

وقد تلون بعض الزخارف في مثل هذه الاشرطة بالابيض وتجعل الارضيات زرقاء مما يزيد في اظهار الزخارف ، وترى على بعض القطع آثار تذهيب أما الارضيات والخطوط الغائرة بين الزخارف فتلون باللون الازرق اللازوردى . ويحد الزخارف في قطع اخرى اشترطة بها عبارات دعائية بخط كوفى به توريق بسيط نعرفه في العصر الطولونى ، ومن هذه العبارات (بركة ويمن وسعادة) .

ويحدثنا المقرئى — كما سبق أن ذكرنا في موضوع النحت — ان خمارويه بن احمد بن طولون بنى في دار الذهب مجلسا سماه « بيت الذهب » طلى حيطانه كلها بالذهب المجدول باللازوردى وزينه بتمائيل له ولزوجاته ومغنياته وجمل هذه التماثيل بالالوان المتعددة والحلى الثمينة [الخطط ج ١ ص ٣١٨]

كذلك شيد خمارويه في بستانه «برجا من خشب الساج المنقوش بالنقر النافذ
ليقوم مقام الاقفاص وزوقه بأصناف الاصباغ وبلط أرضه وجعل في تضاعيفه
انهارا لطافا ٠٠ وسرح في هذا البرج من اصناف القمارى والدباسى والنونيات
وكل طائر مستحسن الصوت ٠٠ وجعل فيه اوكارا في قواديح لطيفة ممكنة في
جوف الحيطان لتفرخ الطيور فيها ، وعارض لها فيه عيادنا ممكنة في جوانبه
لتقف عليها اذا تطايرت حتى يجاوب بعضها بالصياح » [الخطط ج ١ ص
٣١٦] .

كذلك نقرأ عن اقفاص خشبيه كانت تحمل فيها الاسود التى كان خمارويه
شغولها بصيدها ونكرانها كانت «محكمة الصنعة يسع الواحد السبع وهو قائم
فاذا قدم خمارويه من الصيد ، سار القفص وفيه السبع بين يديه» كذلك صنع
احد ابواب الميدان الكبير الذى شيده احمد بن طولون من خشب الساج فسمى
لذلك بباب الساج وجاء ذكر هذا الباب في مراثيات الشعراء للدولة الطولونية
عقب انتهائها وتخریب القطائع [الخطط ج ١ ص ٣١٨ ، ٣٢٣] قال الشاعر :

قف وقفة بقباب باب الساج والقصر ذى الشرفات والابرار

هذا ولا زال الجامع الطولونى يشتمل على اشرطة خشبية تزينها زخارف
طولونية الطراز متكاملة بنفس الاسلوب السابق الذكر ، وكان للمسجد ازار
خشبي يدور على اعلى الجدران يضم كتابات قرآنية بالخط الكوفى الجميل
ومصلحة الاثار بصدد اعادة ما عثر عليه من اجزاء هذا الازار الى موضعه في
القريب .

ويرجع الى اواخر العصر الطولونى قطعة هامة مؤرخة تؤلف لوحا مستطيلا
محفوظا في متحف الفن الاسلامى (رقم سجل ٩٠٥٤) عليه ثلاثة أسطر من
الكتابة الكوفية تنتهى بتاريخ سنة ٢٨٧ هـ (٩٠٠ م) . وينتهى أحد طرفي
اللوح بدائرة داخلها شكل غزال أو علوزخارف نباتية محفورة وبالرسم قسط
من الحيوية والحركة ، وبالجانب الاخر دائرة مماثلة بها نجمة خماسية وزخارف
نباتية . ونجد في زخارف هذا اللوح بعدا عن اسلوب الزخارف الطولونية في
الخشب ذات الجوانب المحفورة حفرا مائلا . [فريد شافعى : الاخشاب
المزخرفة في الطراز الاموى ص ١٠٢ مجلة كلية الاداب جامعة القاهرة] .

وينسب الى عصر الدولة الاخشيدية (٩٤٣ - ٩٦٩ م) حشوات قليلة من
الساج والابنوس ذات زخارف قريبة الشبه بالزخارف الطولونية النباتية المحورة
المألوفة ولكن هنا تبدو العناصر الزخرفية اصغر حجما وتترك بينها ارضيات
قليلة . كذلك عثر في حفائر القسطنطين على لوحات واشربة من الخشب عليها

نصوص بالخط الكوفي تفيد ملكية بعض العقارات من دور ومغاصر وطواحين وغيرها تنتهى بتواريخ من هذا العصر . ومثل هذه اللوحات كانت تثبت على العقارات اشهارا للملكيتها وقد عثر عليها مستعملة لمنع الاتربة فى القبور الفاطمية .

أما عن أخشاب العصر الفاطمى فيمثل الباب الخشبي الذى كان فى الجامع الازهر ويحمل اسم الخليفة الحاكم بأمر الله والمحفوظ بمتحف الفن الاسلامى نموذجا للحفر على الخشب فى اوائل العصر الفاطمى، فبعض حشواته تتضمن زخارف نباتية ذات عروق طويلة وحفرها عميق ، الا ان الزخارف فى حشوات اخرى تكمل بعضها وبينها عناصر تشبه هيئة الكلية باسلوب قريب من اسلوب الزخرفة فى العصر الطولونى : (شكل ١٢١) .

كذلك عثر فى مارستان قلاوون الذى بنى مكان القصر الفاطمى الغربى وقاعة ست الملك - عثر على مجموعة من الاخشاب مزخرفة بالحفر تتألف من اشربة والواح خشبية مستعملة كوزرات فوق الحيطان وقد وضعت مقلوبة بحيث يواجه السطح المزخرف منها الجدار والارجح ان هذه الاشربة من بقايا اخشاب القصر الغربى او قاعة ست الملك . وتزين هذه الاشربة زخارف محفورة بحفر عميقا لرسوم آدمية وحيوانية على ارضية من زخارف نباتية دقيقة وذلك فى شريط عريض اوسط يحده شريطان ضيقان بهما فرع نباتى متموج تتفرع على جانبيه انصاف مراوح نخيلية ووريقات ثلاثية والرسوم فى الشريط الاوسط تحدها جامات سداسية مستطيلة تتبادل مع جامات نجمية مفصصة الاطار ، وتتضمن هذه الرسوم مناظر طرب ورقص وموسيقى وشراب ومناظر صيد وقنص فضلا عن رسوم مبارزة بالرماح او العصى والدروع ورسم سيدة فى هودج على جمل يقوده تابع ورسم شخص يعبر حاملا فى يمينه سلة وذلك بالاضافة الى رسوم طيور ناشرة اجنحتها ورسوم غزلان وطواويس وطيور وحيوانات خرافية ذات رؤوس آدمية . وتؤرخ هذه المجموعة من الألواح الخشبية من القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ويلاحظ وجود آثار من الألوان حمراء وزرقاء فى الاجزاء الغائرة من الرسوم مما يدل على أنها كانت ملونة لظهور تفاصيلها (شكل ٤٠) . كذلك وجد فى المارستان باب ضخيم يتألف من حشوات كبيرة مستطيلة نزين مصراعيه وتزخرفها رسوم آدمية نرى منها عازفين على الدف ورسوم طيور وحيوانات دقيقة على ارضية من زخارف نباتية بديعة وذلك بحفر غائر عميق . ويرجح ان هذا الباب كان احد ابواب القصر الفاطمى الغربى وكان أصلا أكثر ارتفاعا مما عليه الان فقد قصر من أعلاه ليناسب بناء المارستان ويؤرخ أيضا من القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ولعله من تجديدات الخليفة المستنصر بالله الفاطمى لهذا القصر الغربى .

ويضم متحف الفن الاسلامى حشوات مستطيلة ومربعة كبيرة اصلها من ابواب وسبائر خشبية ودواليب نجد، منها خشوة معروفة تتضمن شكل رأسى حصانين حولهما زخارف نباتية (ازابسك) غاية فى الابداع ، وقد وفق الفنان فى الجمع بين العنصرين الحيوانى والنباتى فى تكوين متجانس لطيف . ومثل هذا الموضوع الزخرفى نجده يزين خشوة أخرى مثبتة فى باب آخر بالمتحف .

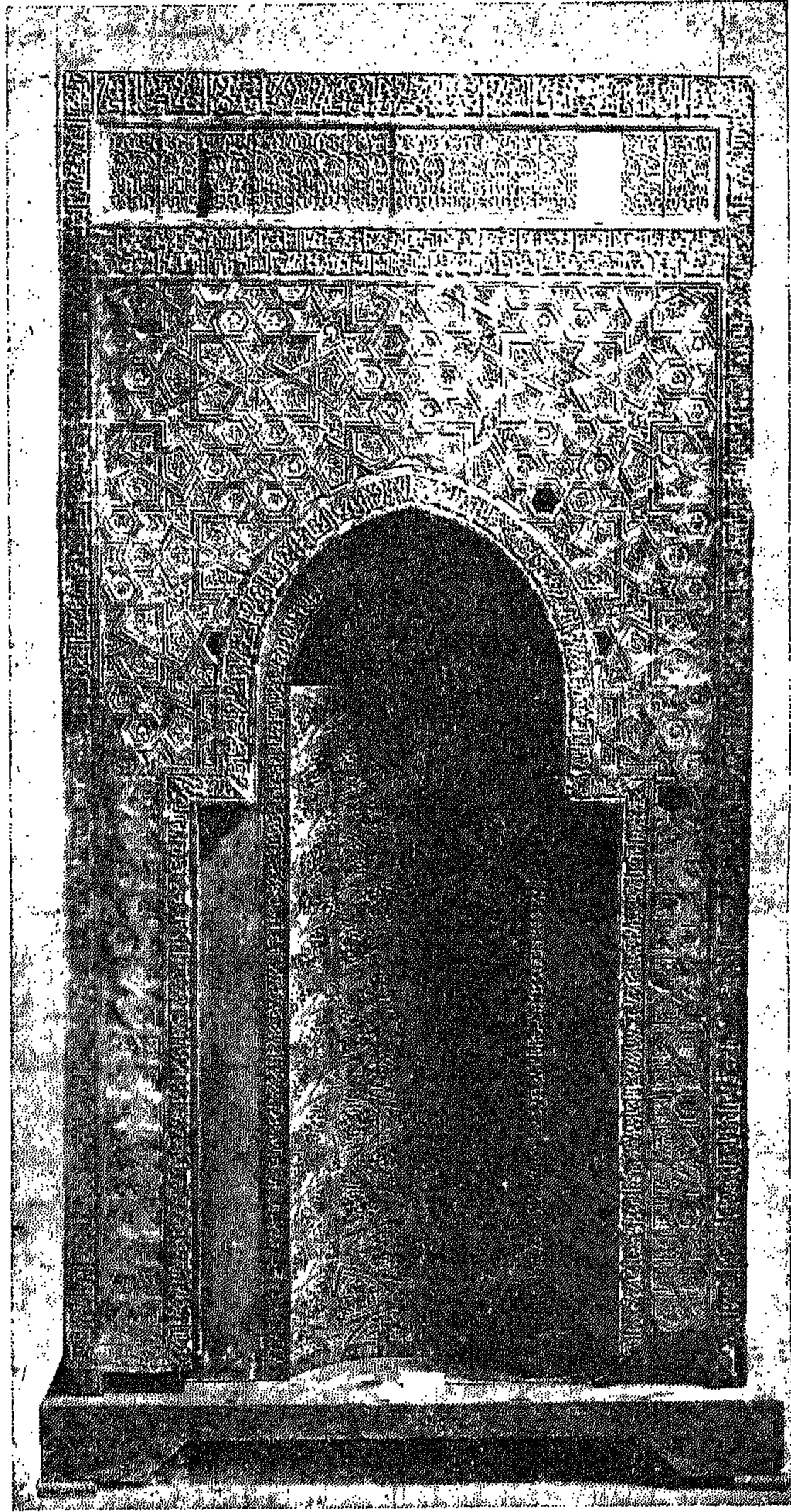
ومن امثلة الاخشاب الفاطمية المزخرفة بالحفر الدقيق والتي تنسب الى القرن الحادى عشر الميلادى حجاب الهيكل فى كنيسة الست بربارة وسياج خشبى بكنيسة ابى سيفين بمصر القديمة وتزينهما ايضا حشوات مستطيلة ومربعة بها رسوم آدمية وحيوانية ورسوم طيور على ارضية من زخارف نباتية دقيقة .

ويمثل أسلوب الحفر فى الاخشاب الفاطمية من القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ثلاثة محاريب خشبية فى متحف الفن الاسلامى واحدها من الجامع الازهر يزين جانبى واجهته حشوات بها زخارف نباتية دقيقة وفوق المحراب لوح مستطيل مكتوب به امر انشاء هذا المحراب باسم الخليفة الامر باحكام الله الفاطمى وتاريخ سنة ٥١٩ هـ .

والمحراب الثانى من مسجد السيدة نفيسة وتتألف واجهته من حشوات مجمعة تضم زخارف نباتية وتؤلف اشكالا هندسية لطيفة ، ويحيط بالواجهة اطار من كتابة كوفية تؤذن بالتجويد وببداية خط النسخ ويحيط بحنية القبلة شريط مماثل والنصوص كلها قرآنية . اما الحنية فتزينها رسوم نباتية قريبة من الطبيعة من اوراق عنب وعناقيد عنب وغيرها داخل تقسيمات هندسية - ويؤرخ هذا المحراب من عهد الخليفة الفاطمى الحافظ لدين الله الذى قام بتعمير هذا المسجد سنة ٥٤١ هـ (١١٤٥ - ١١٤٦ م) .

والمحراب الثالث منقول من مسجد السيدة رقية وهو آية فى الروعة ودقة الصناعة ويمتاز بانه مزخرف من جوانبه الاربعة وهو مصنوع من خشب قرو تركى وحشواته من ساج هندى وخشب زيتون . وتتألف واجهته من حشوات مجمعة سداسية الشكل تحصر بينها خشوة على شكل نجمة ذات ستة اطراف فنجد فى هذا التصميم الزخرفى بداية للطبق النجمى الذى يتألف من اشكال كندات سداسية مرتبة فى دائرة تتخللها لوزات ويتوسط الدائرة شكل نجمى متعدد الاطراف ، وسنرى ان هذا الطبقة النجمى يكمل ويصبح من أهم العناصر فى زخرفة الاخشاب فى العصر المملوكى .

وتضم حشوات واجهة محراب السيدة رقية زخارف نباتية محفورة حفرا دقيقا ويزين جوانب المحراب رسم يشبه زهريات يطلق عليها قرون الرخاء فى



شكل ٨٩ — محراب من الخشب منقول من مشهد السيدة رقية بالقاهرة
٥٤٩ هـ — ٥٥٥ هـ / ١١٥٤ م — ١١٦٠ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

الفن الاغريقى تخرج منها زخارف دقيقة من أفرع متشابكة طويلة يتفرع منها اوراق عنب خماسية الفصوص واوراق ثلاثية وعناقيد عنب . ويزخرف ظاهر المحراب أشرطة وحشوات كبيرة مستطيلة ومربعة بها زخارف نباتية دقيقة وتقسيمات هندسية مشابهة لزخارف واجهة المحراب . ويحيط بواجهة المحراب وحنية القبلة اطار من كتابة كوفية قرآنية تؤلف فى أعلى المحراب سطرين من الكتابة يتضمنان نصا تذكاريا يشير الى أن السيدة « علم » زوجة الخليفة الامر بأحكام الله هى التى أمرت بصنع هذا المحراب لضريح السيدة رقية . وبنفس هذا الضريح تابوت خشبى جميل مزخرف بكتابات كوفية تحوى اسم السيدة « علم » ومن أشرف على صناعة هذا التابوت فيذكر النص « أمر بعمل هذا الضريح المبارك الجهة الكريمة الامرية التى يقوم بخدمتها القاضى مكنون الحافظى على يد السنى أبى تراب حيدرة بن أبى الفتح فرحم الله من ترحم عليه فى سنة ٥٣٣ هـ . ولعل الدقة البالغة فى زخرفة المحراب والتابوت والتأنيق الكبير فى تنفيذ الزخارف يرجع الى أن صانعهما قد راعى انهما تحفتان تهديهما سيدة الى سيدة . (شكل ٨٩) . [حسن عبد الوهاب — أثر المرأة فى العمارة الاسلامية ص ٤١٣ — ٤١٤ ، مجلة الهندسة — العدد ١١ نوفمبر سنة ١٩٣٦] .

ونلاحظ أن أسلوب الحشوات الصغيرة المجموعة الذى يظهر مكتملا فى محراب السيدة نفيسة والسيدة رقية نجده يظهر لأول مرة فى زخارف منبر جامع الخليل بالقدس وتزيينه زخارف نباتية دقيقة ويحمل اثنى عشر سطرا من كتابة تاريخية باسم الخليفة المستنصر بالله الفاطمى ووزيره بدر الجمالى وتاريخ سنة ٤٨٤ هـ (١٠٩١ — ١٠٩٢ م) . وقد صنع هذا المنبر لمشهد رأس الحسين بعسقلان ثم نقل الى الخليل على يد صلاح الدين الايوبى .

ومن المنابر الاخرى الجميلة من العصر الفاطمى المتأخر منبران أحدهما منبر مسجد ديرسانت كاترين بسيناء وعليه كتابة تاريخية بالخط الكوفى باسم الخليفة الامر بأحكام الله ووزيره الأفضل بن بدر الجمالى وتاريخ سنة ٥٠٠ هـ (١١٠٦ م) وهو يشبه منبر الخليل الى حد ما فى دقة زخارفه . والمنبر الثانى منبر الجامع العمرى بقوص بالصعيد وهو يشبه ايضا منبر الخليل ويزين جانبيه حشوات مجمعة تتألف من أشكال مستطيلة ونجوم وأشكال مسدسة ممدودة وكلها مزخرفة بافرع نباتية واوراق عنب وعناقيد . وعلى المنبر لوحة تحمل نصا تذكاريا باسم الخليفة الطفل الفائز بنصر الله ووزيره الصالح طلائع بن رزك وتاريخ سنة ٥٥٠ هـ (١١٥٥ م) .

ويعتبر الباب الخشبى لجامع الصالح طلائع والمحفوظ فى متحف الفن الاسلامى وأجزاء السقف الخشبى بهذا الجامع أمثلة جميلة من الحفر على

الخشب فى أواخر الفاطمى بما يجليها من زخارف نباتية دقيقة داخل مناطق هندسية وأشكال نجمية بالحفر العميق . وكذلك يحتفظ متحف الفن الإسلامى بواجهة خزانة منقولة من جامع الصالح طلائع تتألف من أربعة مناطق أو أشرطة . المنطقة العلوية منها عبارة عن أربع كوات (خورنقات) على كل منها عقد ذو قصوص تحليه زخارف نباتية محفورة ونجد مثلها ثلاث كوات بالمنطقة الثالثة ، وتلى المنطقة الأولى منطقة ثانية من حشوات مستطيلة أو مربعة بها زخارف نباتية أو عبارات بالخط الكوفى والنسخى نجد مثلها فى المنطقة الرابعة ونصها « البركة الكاملة » و « الجد الصاعد » و « البقا لصاحبه » و « العز الدائم » و « الملك لله وحده » وبعض هذه العبارات أصبحت شائعة فى العصر الأيوبي وتكرر ورودها فى نصوصه .

ولم يبق لنا من القصور والمناظر الفاطمية وما كان يزينها إلا بابين ومجموعة الأشرطة الخشبية التى سبق ذكرها وكانت رسوم الأشرطة محفورة وملونة . وتذكر لنا المراجع وصف المنطرة التى أنشأها الخليفة الأمر ببركة الحبش وانها كانت « من خشب مدهونة ، فيها طاقات تشرف على خضرة بركة الحبش ، وصور فيها الشعراء كل شاعر وبلده واستدعى من كل واحد منهم قطعة من الشعر فى المدح وذكر الخركاه (المنطرة) » [الخطط ج ١ ص ٤٨٦ ، ٤٨٧] .

كذلك جاء فى وصف مقصورة العشارى (المركب) الذهبى الذى يركبه الخليفة فى الاحتفال بوفاء النيل « يصل الخليفة بموكبه الى دار الملك ويكون قد حمل أمس ذلك اليوم من القصر البيت المتخذ للعشارى الخاص . وهو بيت مئمن من عاج وابنوس عرض كل جزء ثلاثة اذرع وطوله قامة رجل تام ، فيجمع بين الاجزاء الثمانية فيصير بيتا دوره أربعة وعشرون ذراعا وعليه قبة من خشب محكم الصناعة وهو بقبته ملبس بصفائح الفضة والذهب . وله عرائس من الجانبين قائمة مخروطة من أخف الخشب وهى مدهونة مذهبة [الخطط ج ١ ص ٤٧٦] .

كذلك يذكر التاريخ تماثيل الحيوانات المصنوعة من خشب العود وغيره من الأخشاب الثمينة ضمن ما كان يصنع من التماثيل المزينة بالفضة والذهب التى تفرق على كبار المدعويين فى الاحتفال بفتح الخليج كما ذكرنا فى موضوع النحت .

ومن قطع الاثاث والادوات المنقولة التى صنعت من الأخشاب الفاخرة والعاج فى العصر الفاطمى الدكك والمحاريب والأسرة والمحابر وادوات الشطرنج والنرد وغيرها، ذكرت فيما أخرج من خزائن الخليفة المستنصر لتفريقه على رؤساء الجيش

الثائرين : « ووجد من الدكك والمحاريب والاسرة العود والصندل والعاج والابنوس والبقم شيء مليح الصنعة ٠٠ وصناديق كثيرة مملوءة من أنواع الدوى ، المربعة والمدورة والصغار والكبار ، المعمولة من الذهب والفضة وسائر أنواع الخشب المحلاة بالجواهر والذهب والفضة ٠٠ واخرج من الشطرنج والنرد المعمولة من سائر أنواع الجواهر والذهب والفضة والعاج والابنوس برقاع الحرير المذهب ، مالا يحد كثرة ونفاسة [الخطط ج ١ ص ٤٢٠ ، ٤١٤ ، ٤١٥] .

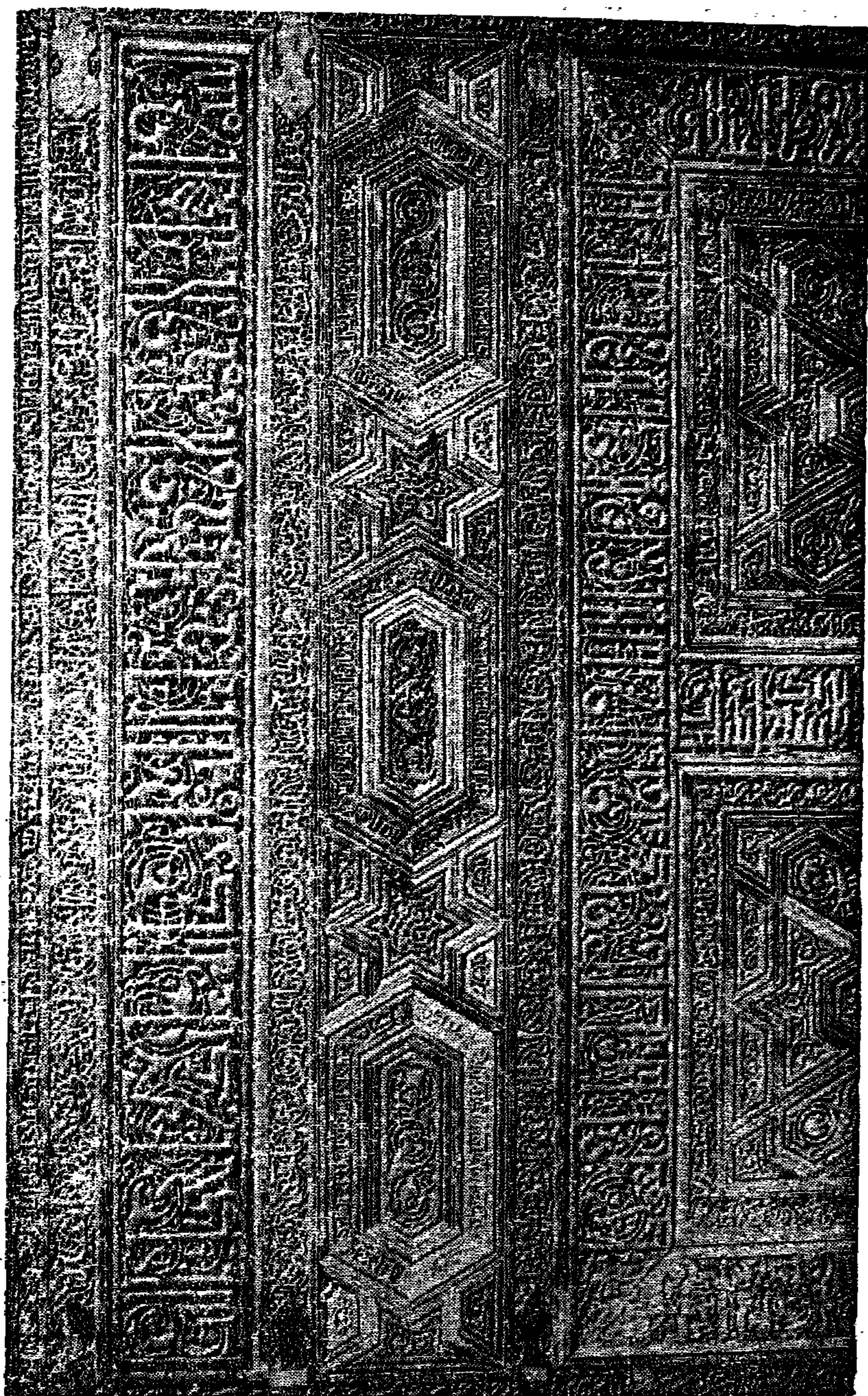
وقد اشتهر العصر الفاطمي بالاضافة الى تطعيم الاخشاب بالعاج فى حشوات لطيفة - اشتهر بالتحف المصنوعة كلها من العاج والعظم ٠ فقد عثر فى حفائر القسطنطين على حشوات خشبية تزينها حشوات اصفر من رقائق العاج المزينة برسوم جميلة محفورة آدمية وحيوانية . ومن حشوات العاج الفاطمية بمتحف الفن الاسلامي حشوة لامير جالس على عرش يحمله حيوانان كالضباع وعلى جانبية وقف تابعان ٠ وكذلك حشوة مسدسة بها رسم عازف على المزمار ، وحشوة اخرى مستطيلة بها رسم صياد بالباز يليه رسم محارب واسفله رسم سيدة فى هودج على جمل ، فضلا عن حشوات اخرى بها رسوم ارانب وطواويس وحيوانات خرافية ٠ كذلك تضم المتاحف فى الخارج مجموعات من حشوات العاج يرجح انها كانت اجزاء من علب عاجية عليها رسوم طرب ورقص وموسيقى وصيد وغيرها مما نعرفه فى زخارف العصر الفاطمي ، وكذلك مجموعة من ابواق الصيد تزينها زخارف محفورة غاية فى الاتقان لحيوانات الصيد وطيوره فى اوضاع مختلفة داخل دوائر موزعة فى اشربة ٠ وينسب الى صقلية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين مجموعة من العلب والصناديق مختلفة الاشكال تزينها زخارف دقيقة محفورة او ملونة بالالوان الاسود والازرق والاحمر والاخضر وهى فى زخارفها ورسومها وما يضمه بعضها من كتابات بالخط الكوفى شديدة الشبه بالاساليب الفنية الفاطمية ، الا ان زخارفها يبدو فيها شيء غريب على الرغم من طابعها الشرقى العام ٠ هذا وان تأثر الفنون فى صقلية فى هذا العصر بالفن الفاطمي امر معروف لا يحتاج الى دليل ٠

كذلك عثر فى حفائر القسطنطين على مجموعات كبيرة من اشكال عرائس صغيرة الارجح انها كانت لعبا للاطفال من العظم أو العاج وباكتافها عادة ثقب ربما كانت لتثبيت خيوط تحركها وربما كانت تحشى من ظاهرها بالثياب لان بعضها ظاهره مجوف ترك دون نحت أو تهذيب ٠ كذلك عثر فى القسطنطين على كميات كبيرة من رؤوس المغازل و«المدكات» وغيرها من ادوات النسيج مصنوعة من العظم أو العاج فضلا عن المراود المصنوعة من العاج وبعضها عثر عليها مع قتاتر الكحل الخاصة به .

ولقد أستمز ازدهار فن الحفر فى الخشب فى العصر الايوبى واستمرت الاساليب الفنية التى عرفناها فى أواخر العصر الفاطمى وأهمها أسلوب الحشوات المجمة ودقة الزخارف التى تزينها وتعدد مستويات الحفر ووصلت بعض القطع الى ثلاثة أو أربعة مستويات . كذلك تطورت أشكال التقسيمات الهندسية فسارت زخرفة الطبق النجمى نحو الاكتمال كما حلت الكتابة النسخية محل الكتابة الكوفية فى معظم الحالات ويمتاز خط النسخ الايوبى بقصر حروفه وغلظها بالنسبة للنسخ المملوكى فيما بعد . ومن أمثلة الحفر من العصر الايوبى مجموعة من تركيبات القبور أو التوابيت وتسمى فى بعض النصوص بالاضرحة » من أهمها تابوت الامام الشافعى . وهو مستطيل الشكل يعطوه جزء هرمى ويزين جوانبه وغطاءه حشوات مجمة فى أشكال اطباق نجمية وأشكال سدسية وتحجز هذه الحشوات سدائىب تزخرفها خطوط متوازية بالحفر . وتملأ الحشوات زخارف نباتية دقيقة ويزين الاشكال النجمية بوسط الاطباق النجمية زخارف نباتية من أفرع وانصاف مراوح نخيلية متشابكة غاية فى الاتقان يتخللها شكل نجمة سداسية الاطراف كذلك يزين التابوت أشرطة من الكتابات الكوفية والنسخية منها نص كوفى يحتوى على اسم الامام الشافعى ونسبه وتاريخ ميلاده سنة ١٥٠ هـ ووفاته سنة ٢٠٤ هـ . ونص آخر بخط النسخ ينتهى بتاريخ صنع هذا التابوت واسم صانعة بعبارة نصها . . « صنعت عبيد النجار المعروف بابن معالى عمله فى شهور سنة أربع وسبعين وخمسائة . . » وصانع هذا التابوت من أسرة معروفة فى نجارة الخشب .

ويضم مشهد الامام الشافعى تابوتا آخر يعطو تربة أم السلطان الايوبى الملك الكامل وتزينه حشوات مجمة ذات زخارف نباتية دقيقة وتؤلف الحشوات اطباقا نجمية كذلك وزخارف هذا التابوت مشابهة لـ زخارف التابوت السابق . وعلى التابوت الاخير كتابه تاريخية بخط النسخ وتاريخ وفاتها سنة ٦٠٨ هـ (١٢١١ م) وهو تاريخ صناعة التابوت على الأرجح .

ويضم متحف الفن الاسلامى تابوتا مشهورا نقل من مشهد الامام الحسين يرجع الى العصر الايوبى أيضا (شكل ٩٠) ، وهو عبارة عن صندوق مستطيل ينقص أحد جوانبه المستطيلة وهو مصنوع من خشب الساج الهندى ويزين جوانبه الثلاثة مناطق مستطيلة فى وضع أفقى أو رأسى داخلها تقسيمات هندسية تكونها حشوات مجمة سداسية تحصر بينها أشكال نجوم سداسية الاطراف وتضم هذه الحشوات زخارف نباتية دقيقة من أفرع وورقات وأوراق عنب وعناقيد عنب وباطارات الحشوات السداسية عبارات مكررة مثل :



شكل ٩٠ - جانب لتابوت من الخشب من مشهد الامام الحسين بالقاهرة
القرن السادس الهجرى / ١٢ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

«العزة لله ، الملك لله ، التوفيق ، الله الملبى» بخط كوفي صغير الحروف (١) . ويحد هذه المناطق المستطيلة أشرطة طويلة ورأسية متفاوتة العرض بها كتابات أنصوص قرآنية بالخط الكوفي والنسخي بأحجام مختلفة ، غاية في الإبداع على أرضية من زخارف نباتية . كذلك يضم متحف الفن الإسلامى ثلاثة جوانب من تابوت الأمير الإيوبى حصن الدين ثعلب تزيينه حشوات مستطيلة ومربعة بها زخارف نباتية دقيقة محفورة وتحيط بها أشرطة طويلة وعرضية بها كتابات نسخية تضم آيات قرآنية واسم الأمير أما الجانب الرابع الذى يحوى التاريخ (سنة ٦١٣ هـ - ١٢١٦ م) فمحفوظ بمتحف فيكتوريا والبرت بلندن .

ويعتبر العصر المملوكى أغنى فترات التاريخ المصرى الإسلامى بما تخلف عنه من تحف خشبية متنوعة مزخرفة بأساليب مختلفة متعددة من الحفر والتطعيم والترصيع بالعاج والابنوس والزرنشان فضلا عن ازدهار أسلوب الزخرفة بالخرط وعمل الشبكيات والتلوين والتذهيب وغيرها من الأساليب . فقد حفظت لنا المساجد والمدارس والأضرحة وغيرها الكثير من الأبواب والنوافذ والأسقف والسقائر الخشبية فضلا عن المنابر والدكك والكراسى والموائد وحوامل قراءة القرآن وصناديق لحفظ القرآن مجزا أو كاملا وغير ذلك من التحف الخشبية .

وقد احتلت الأشكال والتقسيمات الهندسية مكان الصدارة فى زخرفة الأخشاب فى العصر المملوكى ، وانتشر استخدام الأطباق النجمية كاملة أو أجزاء منها فى زخرفة الأبواب والمنابر وغيرها . فتراها وقد زينت حشواتها المجمعة بالزخارف النباتية الدقيقة بالحفر فى الخشب أو طعمت بالعاج والابنوس بزخارف دقيقة وقد تجعل الحشوات من العاج أو الابنوس المزخرف . وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أمثلة جميلة من مصاريع الأبواب المزينة بحشوات مجمعة مطعمة .

أما المنابر : فتضم المساجد والمدارس المملوكية سلسلة كبيرة منها بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر ومن أجمل أمثلتها ومن أقدمها منبر الجامع الطولونى الذى أمر بصناعته السلطان لاجين سنة ٦٩٦ هـ (١٢٩٦ م) وحشواته من خشب الساج الهندى والابنوس تزيينها زخارف نباتية دقيقة . ومن منابر القرن الرابع عشر الميلادى منبر جامع الماردانى بالقاهرة ويرجع تاريخه الى سنة ٧٤٠ هـ (١٣٤٠ م) وحشواته مطعمة بالسن وتزيينها زخارف جميلة وبعض الحشوات مصنوعة كلها من السن . ومن القرن الخامس عشر لدينا منبر المدرسة الفخرية (جامع البنات) ويرجع تاريخه الى سنة ٨٢١ هـ (١٤١٨ م) ومنبر جامع المؤيد شيخ وتاريخ صناعته ٨١٧ هـ (١٤٢٠ م) ومنبر مدرسة

(١) دليل « معرض الفن الإسلامى فى مصر » أبريل ١٩٦٩ م ، رقم ٢٢٥ .

الاشرف برسباى ومدرسة السلطان قايتباى بالقرافة الشرقية ويرجع تاريخه الى سنة ٨٧٩هـ - ١٤٧٤م - وقد تسرب أحد منابر السلطان قايتباى الجميلة الى الخارج حيث نراه محفوظا فى المتحف البريطانى بلندن .

ومن أشهر أسماء صناع المنابر فى العصر المملوكى « أحمد بن عيسى بن أحمد الدمياطى صانع المنبر الموجود الان بخانقاه الاشرف برسباى وهو منقول من جامع الغمري . وقد بلغ من شهرته ان ترجم له السخاوى فى كتابه « الضوء اللامع لابناء القرن التاسع » ومن صناع المنابر أيضا « على بن طنين » صانع منبر جامع أبى العلا بالقاهرة وتاريخه ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) . [فنون الاسلام : ص ٤٦٨ - ٤٧٠] .

وتشهد السقوف فى العمائر المملوكية المزخرفة بالزخارف المحفورة والملونة والمذهبة وما يحليها من مقرنصات وكوابيل وازارات ، مدى ما وصلت اليه صناعة النجارة المعمارية فى هذا العصر من التقدم والارتقاء . ومن أمثلة هذه السقوف البديعة سقف مدرسة وخانقاة الظاهر برقوق ويرجع تاريخها الى سنة ٨٢٠ هـ (١٤١٧ م) . وسقف مدرسة الاشرف برسباى وترجع الى سنة ٨٢٩ هـ (١٤٢٥ م) .

وتتجلى صناعة الخراط فى الستائر الخشبية المكونة من أجزاء صغيرة من الخشب تخرط وتضم الى بعضها لتؤلف شبكات وحواجز مفرغة تزيينها زخارف وكتابات بديعة تظهر اشكالها مكونة من اجزاء دقيقة متقاربة من القطع الخشبية المخروطة على ارضية ذات عيون متسعة . ومن ابداع امثلة هذه الحواجز السياج الخشبي الذى يفصل الايوان الشرقى عن صحن الجامع فى مسجد الطنبغا الماردانى (٧٤٠ هـ - ١٣٤٠ م) . وبمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة لوحة كبيرة مستطيلة (قاطوع) مزينة بأسلوب الخراط تزخرفها اشربة بأشكال هندسية ويتوسطها مستطيل كبير به شكل منبر ومشكاة بخراط دقيق . واسلوب الزخرفة فى هذه القطعة يرجع الى العصر المملوكى وقد تكون من عصر التركى حيث شاعت زخرفة الستائر الخشبية والمشبريات برسوم معمارية او رسوم أباريق وكتابات بالخط الكوفى المربع وغيرها ، ولا زالت مشبريات المنازل من العصر التركى تشهد باستمرار ازدهار صناعة الخراط فى هذا العصر . ومن هذا العصر التركى يضم متحف الفن الاسلامى ثريا من الخشب المزخرف بالخراط تتلى من أسفلها مصابيح الزيت الزجاجية وهى من صناعة رشيد فى القرن الثامن عشر الميلادى . كذلك يضم متحف الفن الاسلامى أيضا مجموعة كبيرة من الدكك والكراسى جوانبها مزينة بخراط دقيق وبعضها قد صنع خصيصا ليوافق دخلات الجدران خلفها ، ويحمل احد جوانب الدكك اسم السلطان قايتباى بالحقر فى وسط مستطيلات أسفلها مستطيلات أخرى مزخرفة بالخراط ومن دكك قراءة

القرآن فى المساجد ما تزيئها حشوات مجمعة ويعلو مقعدها مكان لوضع المصحف ، مفتوحا للقراءة . وللقرآن حوامل لطيفة متقاطعة من الخشب مزخرفة بالعاج تحمل اسم صاحبها ومنها واحد باسم السلطان الظاهر أبو سعيد (شكل ١٤٣) . ومجموعة من الخزانات والدواليب احدها مزخرف بالتطعيم الدقيق ويحمل اسم السلطان الظاهر برقوق . كذلك يضم المتحف مجموعة من الكراسى الخشبية مرتفعة مسدسة الاضلاع يزين بعضها حشوات بها زخارف محفورة او مقرنصات وزخارف بالخرط ، وبعضها الاخر تزيينه زخارف هندسية دقيقة من اشكال مسدسات واشكال نجمية وصفوف من عقود وذلك بطبقة من الفسيفساء الدقيقة من العاج والابنوس ملتصقة على سطح الحشوات بأسلوب الترصيع (Marquetry) السابق ذكره . ومن النوع الاخير اربعة كراسى متفاوتة الحجم يمتاز اكبرها بما يزينه من زخارف بديعة وهى من جامع خوند بركه أم السلطان شعبان الذى بنى سنة ٧٧٠ هـ (١٣٦٩ م) . ولعل هذه الكراسى المرتفعة أو المناضد كانت تستخدم لحمل الشمعدانات على جوانب المحاريب لاضاءة الجوامع ليلا وتوضع عليها صناديق المصاحف . وقد نقل من جامع خوند بركة أيضا صندوق كبير لحفظ المصحف مسدس الشكل له غطاء جوانبه مائلة ، وهو مقسم من الداخل الى ثلاثة اقسام بكل منها عشرة مجار محفورة لحفظ اجزاء المصحف الثلاثين ويزين ظاهر الغطاء وباطنه وظاهر بدن الصندوق زخارف هندسية غاية فى الدقة بنفس اسلوب الترصيع الذى نجده فى الكراسى السابق ذكرها . (شكل ٤٢) .

ومن صناديق المصاحف صندوق مستطيل لحفظ مخطوط المصحف كاملا وتزيينه من الخارج زخارف ورسوم ملونة ومذهبة ويدور على جوانبه شريط به كتابة تاريخية باسم السلطان « أبو النصر قانصوة الغورى » ويرجع الى اواخر العصر المملوكى .

يتضح مما سبق ان فن النجارة وزخرفة الاخشاب والعاج والعظم قد ازدهر فى مصر على فترات التاريخية ، واسهم التجارون والنقاشون بنصيب كبير الى جانب غيرهم من الفنانين واصحاب الحرف الاخرى فى اثراء العمائر المصرية وتزويدها بقطع الاثاث المناسبة الانيقة التى تكشف عن روح العصر ومدى ما بلغته الحياة من التقدم والرخاء .

المعادن

حسين عبد الرحيم عليوه

يعتز أهل مدينة بيزا في ايطاليا بتمثال من البرونز يجلون به بعض أنحاء مدينتهم ، ويقال ان هذه القحفة الجميلة قد اخذها عمورى من القاهرة ونقلها الى ايطاليا في حوالى سنة ١١٧٠ م .

ويتخذ هذا التمثال شكل حيوان خرافى يجمع بين جسم أسد ورأس عقاب وجناحى نسر ويزخرفه رسوم نباتية وهندسية محفورة بالاضافة الى اشربة كتابية بالخط الكوفى ، ومن المعتقد ان هذا التمثال كان فى الاصل جزءا من نافورة مائية كانت بأحد القصور الفاطمية بالقاهرة ، ويشهد هذا التمثال البرونز بما بلغه فن المعادن وصناعتها فى القاهرة من تقدم وازدهار (زكى محمد حسن — كنوز الفاطميين) .

والحق ان القاهرة قد اشتهرت فى طول تاريخها بالصناعات المعدنية من مختلف المواد التى توفرت بها ، وامتدنا بكثير من منتجاتها المعدنية المتنوعة الاشكال كما تنوعت بها طرق الصناعة واساليب الزخرفة .

ويعتبر الذهب والفضة والنحاس الاحمر اهم المعادن الخام التى استعملتها القاهرة فى صناعة منتجاتها المعدنية ، كما عرف صناعتها استعمال المعادن المكونة من أكثر من مادة مثل النحاس الاصفر والبرونز وكلاهما شاع استعماله فى صناعة المنتجات المعدنية المختلفة ، ويتكون النحاس الاصفر من اضافة الزنك الى النحاس الاحمر بنسبة معينة ، فى حين يتكون البرونز من خلط كمية من القصدير بكمية من النحاس الاحمر بنسبة معينة أيضا ، وقد استعملت هذه المعادن ومشتقاتها بكثرة فى صناعة الاوانى المنزلية وغيرها ، اما الحديد فقد استعمل فى صنع بعض انواع من الاسلحة والدروع والادوات الصغيرة .

وتعددت طرق صناعة التحف المعدنية القاهرية ويرجع هذا من جهة لطبيعة التطور الفنى والصناعى الذى سارت فيه هذه الصناعة فى المراحل التاريخية المتعاقبة ، ومن جهة أخرى لاختلاف نوع المعادن المستعملة واشكال منتجاتها ، وبالإضافة للعامل التاريخى والعامل الصناعى كان للعامل الاقتصادى اثره فى الصناعات المعدنية بالقاهرة من حيث الكم والكيف .

العصر الفاطمى :

وفى العصر الفاطمى اجاد صناع القاهرة استعمال عدة طرق فى صناعة المنتجات المعدنية المختلفة أهمها الصب والطرق ، وتتلخص طريقة الصب فى

اعداد قوالب معينة من المعدن تتخذ نفس الشكل المراد تنفيذه — ثم يصب فيه المعدن فيتشكل مثله — وبعد تجمد المعدن تجرى عملية الزخرفة على سطحه وبما يذكر ان هذه الطريقة لا تستعمل فى كل المواد المعدنية واغلب استعمالها فى مادتي البرونز والنحاس ، اما الذهب والفضة فأكثر استعمالهما كان للزخرفة وليس لصنع المنتجات المعدنية منها ، وتستعمل طريقة الصب فى صناعة التحف والتمائيل الصغيرة التى تتخذ شكل حيوان أو طائر (شكل ٩١) أما طريقة الطرق فهى احدى العمليات الصناعية التى تمر بها التحفة المعدنية حتى تصل الى شكلها النهائى — وتتم بوضع ألواح المعدن على السندال المصنوع من الحديد والمنتهى عند طرفه بجزء من الصلب ليتحمل عملية الطرق — ثم يطرق المعدن بمطرقة تشبه « الجاكوش » الصغير الذى يستعمله الصناع حاليا ، والهدف من عملية الطرق تجميع ذرات المعدن حتى يكتسب مزيدا من الصلابة من جهة ، واعطاؤه الشكل المراد تنفيذه من جهة أخرى ، وبعد هذه العمليات الصناعية التى ينتج عنها تشكيل المعدن فى صورة الاناء أو التمثال المراد صنعه تنعم التحفة حتى تصبح ملساء وينظف ما قد يكون عالقا بها من شوائب أو زيادات حتى تصبح معدة لاجراء الزخارف المختلفة على سطحها .

وكما تعددت طرق الصناعة لدى صناع القاهرة فى العصر الفاطمى تعددت ايضا طرق الزخرفة ، فقد اجاد صناع القاهرة عدة طرق زخرفية أهمها الحز والترصيع بالمينا .

والحز هو اجراء حزوز أو نقوش خفيفة غير غائرة على سطح المعدن وفقا لرسم معين يعده الصانع قبل تنفيذه ثم يقوم بنقله على سطح المعدن تمهيدا لحزه بآلة الحز الخاصة ذات النهاية المدببة التى تشبه آلة « الزنبه » التى يستعملها الصناع الحاليون .

ويختلف الحفر عن الحز فى انه أكثر غورا وعمقا فى سطح المعدن ، وقد يكون الحفر بارزا وفى هذه الحالة يقوم الصانع بحفر ما حول الاجزاء التى يريد اظهارها بارزة ، وأما طريقة الترصيع بالمينا فتقوم على أساس صب المينا فى فصوص معدنية صغيرة اشبه ما تكون بالقوالب ، وبعد حرقها فى فرن خاص تلتصق هذه الفصوص على سطح المعدن فى الاماكن المخصصة لها حسب الزخارف — وفى هذه الحالة تكون زخارف المينا بارزة قليلا عن سطح المعدن — والمينا عبارة عن مادة كالزجاج يمكن اذابتها مع بعض الاكاسيد للحصول على ألوان مختلفة منها فمثلا اذا اضيف اليها اكسيد القصدير أعطتنا اللون الابيض . واذا اصفنا اليها اكسيد النحاس نحصل على المينا الخضراء وهكذا ، وهناك

طريقة أخرى للترصيع بالمينا أسهل من الطريقة الأولى وتتلخص فى حفر الرسوم المراد زخرفتها حفرا عميقا على سطح التحفة ثم تصب فى الاماكن والشقوق المحفورة مادة المينا وبعد حرقها فى قرن خاص نحصل على المينا البراقة الالوان وقد استعملت المينا بكثرة فى زخرفة قطع الحلى الذهبية التى صنع منها الكثير للخلفاء الفاطميين بالقاهرة او لذويهم ، وان كان ما وصلنا منها قليل جدا .

وقد كشفت الحفائر الاثرية بالفسطاط عن بعض القطع الذهبية والفضية المزخرفة بالمينا التى صنعت بالقاهرة ، ومن أمثلتها القرص الذهبى المستدير الذى يحتفظ به متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، اذ تغطى المينا وجهه المقعر والمقسم الى ثلاثة اقسام افقية : القسم الاوسط اعرضها ويضم كتابة كوفية باللون الابيض على أرضية سنجابية اللون ، ونص الكتابة عبارة « الله خير حافظا » وتزخرف كلا من الشريطين الآخرين رسوم نباتية باللون الاحمر على أرضية خضراء اللون (شكل ١٣٦) .

وقد اطنب كثير من المؤرخين والرحالة القدامى الذين زاروا مصر فى وصف ما كانت تضمه القصور الفاطمية بالقاهرة من اوانى وأدوات معدنية وقطع حلى ذهبية وفضية كثيرة ، وللأسف الشديد لم يصلنا الكثير من المنتجات المعدنية الفاطمية وربما يرجع ذلك الى ما كانت تتعرض له التحف المعدنية على مر العصور من إعادة صهرها وتشكيلها من جديد .

ومع هذا فقد وصلنا عدد لا بأس به من التحف المعدنية التى امكن نسبتها الى صناعة القاهرة فى العصر الفاطمى حسب شكلها وطريقة صناعتها وأسلوب زخرفتها وتنقسم هذه التحف الى نوعين رئيسيين :

الأول عبارة عن مجموعة من التماثيل البرونزية الصغيرة والتى يتخذ الواحد منها شكل حيوان أو طائر أو انسان وكانت تستعمل كمباخر أو صنابير لآنية المياه أو أجزاء من الادوات وبخاصة النافورات المائية (الفسقيات) التى كانت تزود بها الدور والقصور الفاطمية بالقاهرة ، كما انه لا يستبعد استعمال بعض هذه التماثيل للزينة فقط ومن امثلة هذا النوع عقاب بيضا الذى سبقت الاشارة اليه .

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بعدد من التحف من هذا النوع احداها على هيئة أسد وقد صنع من البرونز (شكل ٩١) ، وتحفة أخرى تتخذ هيئة ظبي وكلاهما تزخرفه رسوم نباتية محفورة حفرا بارزا وغائرا ، كما يحتفظ المتحف البافارى بمدينة ميونخ بتحفة من هذا النوع عبارة عن تمثال مجوف من البرونز يتخذ هيئة حيوان الابل ، وتزخرفه رسوم نباتية

وكتابة كوفية وكلها منفذة بطريقتى الحفر والحز ، ويقتنى كل من متحف برلين واللوفر والمتحف البريطاني نماذج من هذه التحف الفاطمية .

والى جانب التماثيل عرف صناع المعادن الفاطميون الادوات المعدنية المختلفة وربما كان أهمها مناضد البرونز التى استعملت لحمل الشماعد أو المسارج أو المباخر فوقها ، أو لغرض الزينة فقط وذلك لما تتمتع به من شكل زخرفى جميل ، ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بثلاث مناضد من هذا النوع احدها تزخرف قاعدته رسوم نباتية وكتابات كوفية داخل اطار يدور حول اضلاع القاعدة ، كما يضم كتابة فوق قرصه العلوى تقرا : « عمل بن المكى » وهى بهذا تدلنا على اسم صانع هذه المنضدة .



شكل ٩١ - تمثال اسد من البرونز - القرن السادس الهجرى / ١٢ م
(متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

ولم يكن انتاج القاهرة فى العصر الفاطمى من التحف المعدنية قاصرا على النوعين السابقين ذلك انه قد وصلتنا تحف معدنية ذات اشكال ووظائف اخرى ومن امثلتها هاون محفوظ بمتحف برلين تزخرفه كتابة كوفية وزخارف نباتية ورسوم طيور وقد نفذت كلها بطريقة الحفر، كما صنعت فى هذا العصر ايضا الصوانى البرونزية والنحاسية ومن امثلتها الصينية التى يحتفظ بها المتحف

نفسه وهى من البرونز وذات شكل غريب اذ يتألف اطارها الخارجى من دوائر صغيرة تتخللها اطراف مدببة الشكل ، وتزخرف وسط الصينية وبعض الدوائر رسوم هندسية متشابكة محفورة وتزخرف الدوائر الاخرى رسوم طيور نفذت بطريقة الحفر أيضا وباستعراض الامثلة السابقة للمنتجات المعدنية التى تنسب لصناعة القاهرة فى العصر الفاطمى يتضح لنا ان اكثر المعادن المستعملة فى صناعتها البرونز يليه النحاس ، وان اكثر الطرق الزخرفية استعمالا طريقة الحز والحفر (زكى محمد حسن — فنون الاسلام) .

العصر الايوبى :

على الرغم من الحروب التى شغلت القاهرة فى العصر الايوبى فان عجلة الانتاج الصناعى والفنى لم تتوقف وامتدنا القاهرة بالكثير من التحف والمنتجات المعدنية التى تدلنا على استمرار التطور فى الصناعات المعدنية من حيث تنوع اشكالها ودقة صناعتها وكثرة زخارفها التى بدأت فى هذا العصر تنفذ بطريقة جديدة لم تقابلنا من قبل فى الصناعات المعدنية القاهرية ونقصد بها طريقة التكفيت . وتتخلص هذه الطريقة فى رسم الزخارف على سطح التحفة المعدنية اولا ثم تحفر هذه الرسوم حفرا عميقا وتملا الاجزاء المحفورة بمادة التكفيت التى تكون غالبا اعلى قيمة من المادة التى صنعت منها التحفة فمثلا كان النحاس الاصفر يكتن بالفضة وكذا البرونز ، وتعد مادة التكفيت فى صورتين :

الاولى على هيئة رقائق دقيقة تستعمل فى زخرفة المناطق الكبيرة او العريضة ، والثانية على هيئة اسلاك رفيعة تستعمل فى زخرفة الاجزاء الصغيرة او الضيقة من الزخارف . وفى كلتا الحالتين تنزل مادة التكفيت فى الاجزاء المحفورة على سطح التحفة بواسطة الدق فوقها بمطرقة خشبية خاصة لتثبيت مادة التكفيت فى الاماكن المخصصة لها .

وقد وصلت هذه الطريقة الصناعية الفنية الى مصر فى القرن السابع الهجرى (١٢ م) من ايران والعراق حيث هاجر الصناع منهما امام اغارات المغول على تلك البلدان ، وسرعان ما اختلط هؤلاء الصناع بصناع البلاد التى هاجروا اليها واستقروا بها فى مصر والشام ، وفى القاهرة اندمج الصناع الوافدون بالصناع المصريين الذين ما لبثوا ان تعلموا الاسلوب الصناعى الزخرفى الجديد واجادوه والدليل على ذلك كثرة ما وصلنا من التحف المعدنية القاهرية المكففة بالذهب والفضة والمحفوظة فى كثير من المتاحف العالمية ، ولم تقض طريقة التكفيت على الطرق الصناعية والزخرفية الاخرى التى كانت سائدة فى القاهرة منذ العصر الفاطمى ، ذلك ان العصر الايوبى امدنا بتحف معدنية

عديدة غير مكففة نذكر منها على سبيل المثال الباب الخشبي الخاص بقربة الامام الشافعى التى بناها السلطان صلاح الدين سنة ٥٧٢ هـ (١١٧٦ م) والمحفوظ حاليا بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة . وقد يعجب القارئ من التمثيل بهذا الباب الخشبي فى مجال دراستنا للصناعات المعدنية ، ولكن اذا علمنا ان صناع القاهرة قد حذقوا فن تصفيح الابواب الخشبية بطبقة من النحاس المزخرف بشتى انواع الزخارف الاسلامية ، لادركنا السبب من ذكر هذا الباب الذى يتكون من مصراعين كبيرين تغطيهما من الخارج صفائح النحاس التى تحليها الزخارف النحاسية البارزة التى تتخذ اشكالا هندسية صغيرة تبرز قليلا عن سطح الباب (دكتور محمد عبد العزيز مرزوق — الفن الاسلامى فى العصر الايوبى) .

وفى مجال تصفيح وتكسية الخشب بطبقة من المعدن نجح الصانع القاهرى فى العصر الايوبى فى تغطية قبة الامام الشافعى الخشبية من الخارج بطبقة من الرصاص فأصبحت بذلك أول قبة معروفة من نوعها تصنع من الخشب وتكسى بالرصاص (شكل ٣٧) .

والحديث عن قبة الامام الشافعى يدعونا للإشارة الى تلك المركب النحاسية الصغيرة المثبتة فى هلالها والتى يعتقد انها رمز لعلم الامام الشافعى العزيز الذى يغترف منه طلاب العلم ورواده وكأنهم ينهلون من بحر زاخر بالعلوم .

ومن التحف المعدنية الاخرى التى انتجتها القاهرة فى العصر الايوبى تلك الاوانى النحاسية التى كان يعتقد فى مقدرتها على شفاء بعض الامراض ومن ثم كثر استعمالها لهذا الهدف ونقصد بها الطاس السحرية أو طاسة الخضة كما يسميها العامة . واطلاق هذا الاسم عليها قد يكون سببه انها استعملت أولا فى علاج الامراض العصبية وبمرور الزمن شاع استعمالها لعلاج الامراض جميعا وان احتفظت باسم وظيفتها الاولى . وقد وصلتنا عدة طاسات من هذا النوع من صناعة القاهرة فى العصر الايوبى ، ومن امثلتها الطاس التى يحتفظ بها متحف الفن الاسلامى بالقاهرة والمؤرخة بسنة ٥٨٠ هـ (١١٨٤ م) وتضم كتابة تشرح وظيفتها ومن انها كانت تستعمل للشفاء من لسعة الحية والعقرب وعضة الكلب والمغص ولابطال السحر والعين والنظرة ولنكد الاطفال .

وكانت تتصل بهذه الطاسة سلسلة تضم قطعا صغيرة من الحديد تعرف باسم المفاتيح، ولاستعمال هذه الطاسة كانت تملأ بالماء وتترك معرضة للجو طوال الليل وفى الصباح يشرب المريض أو المصاب ماءها ويتكرر هذا ثلاث أو سبع

ليال وقد يمتد لاربعين ليلة حتى يتم شفاؤه ، ومن هنا كان لهذا الطاسات قيمة كبيرة عند من يمتلكها (المرجع نفسه) .

وقد تمثلت مهارة الصانع القاهري في مجال آخر من مجالات صناعة المعادن غير المكففة في العصر الايوبي ونقصد به استعمال «مصبغات» النحاس المفرغ في سد نوافذ بعض المساجد والمدارس ، وكانت هذه « المصبغات » تتخذ تكوينات هندسية منتظمة ان دلت على شيء فانما تدل على مهارة الصانع القاهري ، ومن أمثلتها « المصبغات » التي تشغل نوافذ قبة السلطان الصالح نجم الدين ايوب بشارع بين القصرين (حاليا شارع المعز لدين الله بحى الجمالية بالقاهرة) .

هذا عن المصنوعات المعدنية غير المكففة التي أمدتنا بها القاهرة في العصر الايوبي ، وقد انتجت القاهرة في العصر نفسه الكثير من المنتجات المعدنية المكففة ذات الاشكال المختلفة والوظائف المتعددة مثل الشماعد والوانى والاباريق والطشوت والمباخر وغيرها ، ويحتفظ متحف بوسطن بأمريكا بشمعدان نحاسى مكففة بالفضة من صناعة القاهرة ومؤرخ بسنة ٦٢٢ هـ (١٢٢٥ م) اى من عهد السلطان الكامل الايوبي ، والشمعدان غنى بالزخارف النباتية المورقة (الارابيسك) وبرسوم الكائنات الحية والرسوم الادمية بالإضافة لاشتماله على كتابة بخط النسخ واخرى بالخط الكوفى ، ومن الجدير بالذكر ان العصر الايوبي هو العصر الذى تبوأ فيه الخط النسخى مكانته الجديدة كخط اثرى بجانب الخط الكوفى ولهذا لا نعجب اذا رأينا الكثير من التحف المعدنية الايوبية والملوكية ايضا فيما بعد تجمع بين الشرائط الكتابية الكوفية والنسخية جنباً الى جنب .

وقد انتجت القاهرة الايوبية عدداً من الاباريق النحاسية المكففة بالفضة والفنية بزخارفها المتنوعة ، ومن أمثلتها الابريق الذى يحتفظ به متحف المتروبوليتان بنيويورك وهو مؤرخ بسنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) ويحمل بين كتاباته توقيع صانعه « عمر ابن الحاج جلدك غلام احمد الذكى ، وتزين سطحه رسوم آدمية واشكال هندسية وزخارف نباتية وكتابات عربية .

كما وصلنا عدد لا بأس به من الطشوت النحاسية المكففة بالفضة والتي ترجع الى صناعة القاهرة في العصر الايوبي ومنها طشت محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة باسم السلطان الصالح نجم الدين ايوب درستة السيدة وفية عزى في بحث لها . وتزخرف هذا الطشت من الداخل رسوم آدمية

وأشكال حيوانية وتزين قاعه صور الكواكب السماوية — أما كتاباته النسخية فتضم القاب السلطان المذكور .

ومن التحف المعدنية الهامة التي أنتجتها القاهرة في العصر الايوبي مبخرة تحمل كتابة باسم السلطان العادل الثاني — عرضت فترة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة — ومصنوعة من النحاس المكفت بالفضة الا ان غطاءها تزيينه خروم كثيرة موزعة توزيعا زخرفيا — والتخريم احدى الطرق القديمة التي استعملها صناع القاهرة في زخرفة بعض المنتجات المعدنية ، واستعمال هذه الطريقة في زخرفة المبخرة أمر تحتمه وظيفة المبخرة اذ تساعد هذه الخروم على تسرب رائحة الطيب والبخور منها وانتشارها في أرجاء المكان الموضوعة به .

العصر المملوكى :

ويعتبر العصر المملوكى العصر الذهبى للصناعات المعدنية فى القاهرة اذ وصلت فيه منتجاتها الى قمة نضجها الصناعى والفنى وساعد على ذلك رعاية السلاطين المماليك للفن والفنانين فى عصرهم مما كان له اكبر الاثر فى كثرة ما أنتجته القاهرة من الصناعات المعدنية التى اتسمت بدقة صنعها وغنى زخارفها بالكثير من العناصر النباتية والهندسية ورسوم الكائنات الحية الادمية والحيوانية ورسوم الطير المطلق بجناحيه فى الهواء مما كان يضيف على الزخارف حياة وحركة نلمسها فى معظم ما وصلنا من تحف هذا العصر المعدنية، وقد تميزت الصناعات المعدنية القاهرية بكثرة ما عليها من كتابات عربية بالخط الكوفى الزخرفى والخط النسخى وخاصة خط الثلث الذى يعتبر احد فروع المشتقة منه ، وتعتبر الكتابات العربية بصورها المختلفة احدى الخصائص الهامة التى ميزت المنتجات المعدنية القاهرية فى العصر المملوكى عن تلك المعاصرة لها فى كل من ايران والعراق مثلا ، ولم تتميز القاهرة فى هذا العصر بكثرة وتنوع منتجاتها الصناعية والمعدنية فقط بل تميزت ايضا بتعدد طرق صناعتها وأساليب زخرفتها (شكل ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ١٢٢ ، ١٢٦ ، ١٤٧) .

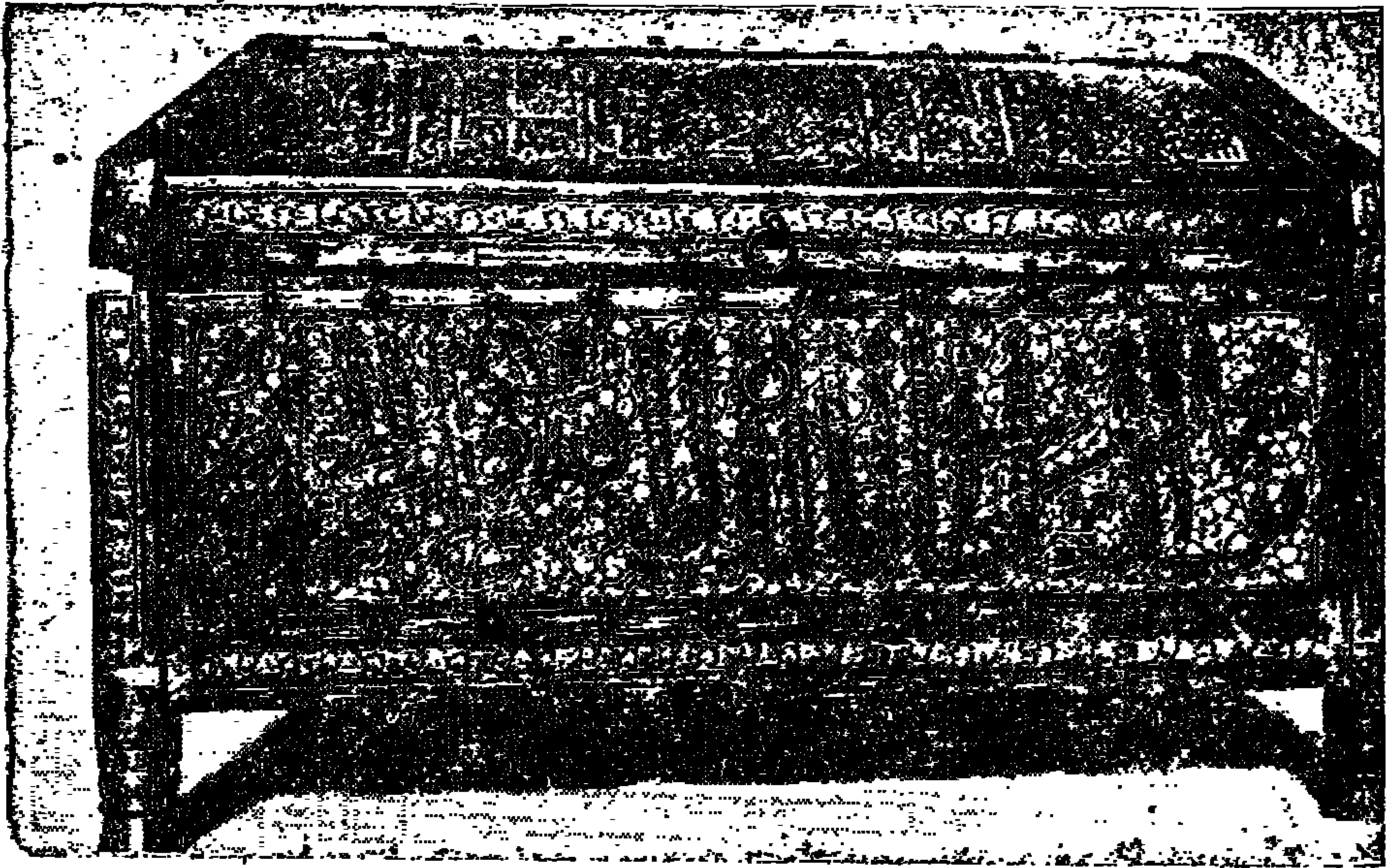
وقد احدثنا القاهرة بالكثير من الاوانى والشماعد والمباخر والصوانى وكراسى العشاء والثريات والمقلمات وغيرها من التحف ، كما اجادت فن تصفيح الابواب وصناديق المصحف الخشبية بتغطيتها بطبقة من النحاس المحفور والمكفت (شكل ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٣٩ ، ١٤٧ — ١٥٠) .

ومن الجدير بالذكر ان نشير الى ان القاهرة فى العصر المملوكى ضمت بين اسواقها الصناعية والحرفية المتعددة سوقا لصناعة الكفت والتكفيت كان يعرف

باسم سوق الكفتيين وكان يقع في الشارع الممتد من الغورية الى الازهر ، وفيه يجتمع ارباب الصنعة في حوانيتهم المتجاورة ويصيفون المنتجات المعدنية المكفّنة ، وقد اشار المقرئ في خطته الى هذا السوق والى ما شاع في القاهرة من رواج كبير واقبال عظيم على شراء واقتناء المصنوعات النحاسية المكفّنة بالذهب والفضة حتى انه « لا تكاد دار تخلو بالقاهرة ومصر من عدة قطع نحاس مكفّت » (الخط ج ٢) .

وبجانب التكتيت الذي ذاع وانتشر لم ينس صناع القاهرة طرقهم التقليدية الموروثة في صناعة وزخرفة منتجاتهم المعدنية من حز وحفر ونقش وتخريم ، كما اجادوا وارتقوا بصناعة التصفيح ومن اجمل الامثلة باب خانقاه بييرس الجاشنكير الذي انشأها بالقاهرة سنة ٧٠٩ هـ (١٣١٠ م) وتجتمع في هذا الباب اكثر من طريقة صناعية زخرفية اذ تنتشر على سطحه زخارف هندسية واطباق نجمية متعددة وموزعة توزيعا زخرفيا جميلا وقد نفذت كلها بطريقة الحفر البارز والغائر . اما الشريطان الكتابيان في اعلاه واسفله فقد نفذهما الصانع القاهري بطريقة التكتيت بالفضة وتضم هذه الكتابات اسم السلطان ركن الدين بييرس الجاشنكير (زكى محمد حسن — فنون الاسلام) .

ومن المنتجات الخشبية الاخرى التي كانت مجالا خصبا للتصفيح صناديق المصحف الشريف التي امدتنا القاهرة بعدة امثلة منها بعضها محفوظ بالقاهرة والبعض الاخر في المتاحف الاجنبية ، ففي مكتبة الجامع الازهر بالقاهرة صندوق مصحف مغطى بطبقة من النحاس المكفّت بالفضة وتزخره كتابات مكفّنة بالفضة بالخط الثلث والخط الكوفي على ارضية غنية بالزخارف النباتية المورقة والمزهرة ، (شكل ٩٢) ، ويضم هذا الصندوق بين كتاباته نصا باسم الملك الناصر محمد ، ونصا ثانيا يتضمن اسم صانعه احمد بن بارة الموصلى وتاريخ صنعه سنة ٧٢٣ هـ (١٣٢٢ م) كما يحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بصندوق مصحف من الخشب ومصفح ايضا بالنحاس المكفّت بالفضة ويذكر هذا الصندوق ايضا بالآيات القرآنية التي كتبت بخط الثلث وبالخط الكوفي المورق الا انه لا يحمل اى نص تاريخى يمكن معه تأريخه وان كان هذا الصندوق يتشابه مع صندوق آخر محفوظ بمتحف برلين ومصدره احد مساجد القاهرة وهو ايضا من الخشب المصفح بطبقة من النحاس المكفّت ، وتزخره آيات قرآنية مكفّنة بالفضة والذهب بالخط الثلث والخط الكوفي المورق على ارضية نباتية مكفّنة ايضا ، الا ان هذا الصندوق يمتاز على شبيهه صندوق متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بأنه يضم كتابة مكفّنة بالذهب والفضة على مفصل قفله نصها: « عمل محمد ابن سنقر البغدادى » وعلى الجزء الاسفل من



شكل ٩٢ - صندوق مصحف من الخشب المصنوع بالنحاس المكث بالفضة
باسم الناصر محمد بن قلاوون عليه توقيع صانعه أحمد بن باره الموصلی
سنة ٧٢٣ هـ - ١٣٢٢ م (مكتبة الجامع الأزهر)

المفصل نص آخر : « تطعيم الحاج يوسف بن الغوابی » . ويدلنا هذا على اسم الصانع الذى قام بصنع الصندوق أو تصفيحه وعلى اسم المطعم الذى قام بتكفيته وهذا مما يساعدنا فى التعرف على طوائف وأسماء صناع المعادن بالقاهرة ومنتجاتها (شكل ٢٣ - عبد الرؤوف يوسف - تحف فنية من عصر المماليك) .

على ان ورود اسم الصانع محمد بن سنقر البغدادى على صندوق المصحف المذكور يذكرنا بكرسى عشاء الملك الناصر محمد بن قلاوون الذى يحتفظ به متحف الفن الاسلامى بالقاهرة (شكل ١٢٦) والذى يضم بين كتاباته العديدة التى تغطى مساحة كبيرة من سطحه كتابة تعلو ارجل الكرسي ونصها : « عمل العبد الفقير الراجى عفو ربه المعروف بابن المعلم الاستاذ محمد بن سنقر البغدادى السنكرى وذلك فى تاريخ سنة ثمان وعشرين وسبعمائة فى أيام مولانا الملك الناصر عز نصره » ، وفضلا عن تشابه اسم الصانع فى التحفتين فان أسلوب زخارفهما يكاد يكون متشابها ايضا مما يؤكد ان الصانع المشهور قام بصنع التحفتين معا فى وقت واحد تقريبا هو عهد الناصر محمد بن قلاوون .

والجدير بالذكر ان ت لقب الصانع محمد بن سنقر بالبغدادى كما ظهر فى توقيعه على صندوق المصحف وعلى كرسى عشاء الملك الناصر محمد لا يعنى

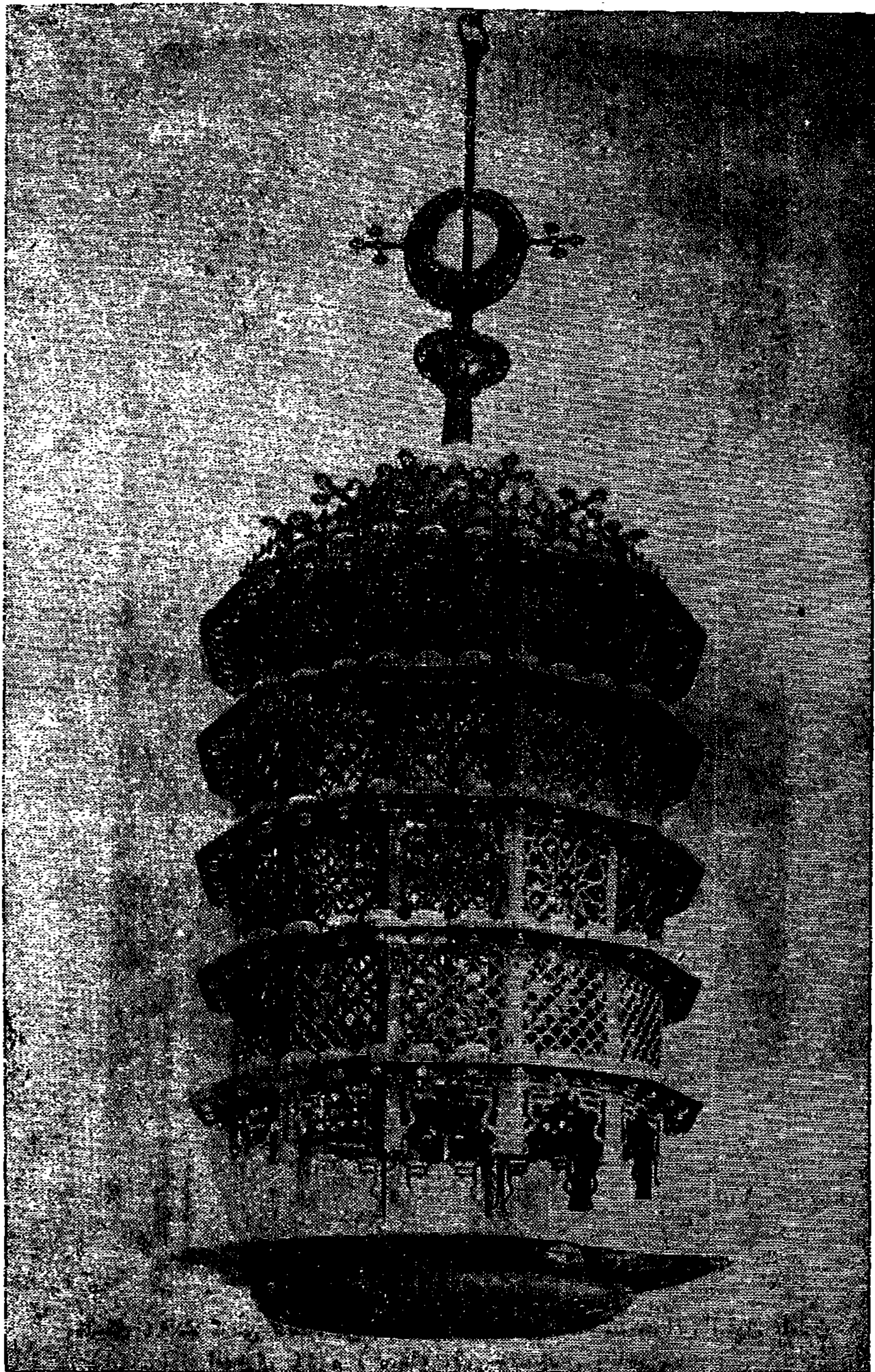
صناعتها ببغداد ، اذ انه من المعروف كما سبق القول - ان صناعا كثيرين قد هاجروا من العراق منذ منتصف القرن السابع الهجرى (١٣ م) وزاولوا أعمالهم في ميدان الصناعات المعدنية الى جانب صناع القاهرة . وأنجوا الكثير من المنتجات المعدنية وفقا للروح والتقاليد الفنية الراسخة . ومن المرجح أن محمد بن سنقر من أحفاد أحد هؤلاء الصناع أو أحد أفراد أسرة تخصصت في صناعة التحف المعدنية المكفنة وعرفت بهذا الاسم نسبة الى بغداد وان كانت عاشت في مصر .

ويعتبر كرسى عشاء الملك الناصر محمد من أهم التحف المعدنية المملوكية ، التى أنتجتها القاهرة اذ لا نعرف مثيلا له الا كرسيا نحاسيا آخر بالمتحف نفسه ، وان كان لا يشبهه ولا يساويه فى القيمة التاريخية والاثرية لعدم وجود كتابات عليه تؤرخه ومن هنا ظهرت قيمة كرسى الناصر محمد (شكل ٩٤ ، ٢٤ ، ١٢٦) .

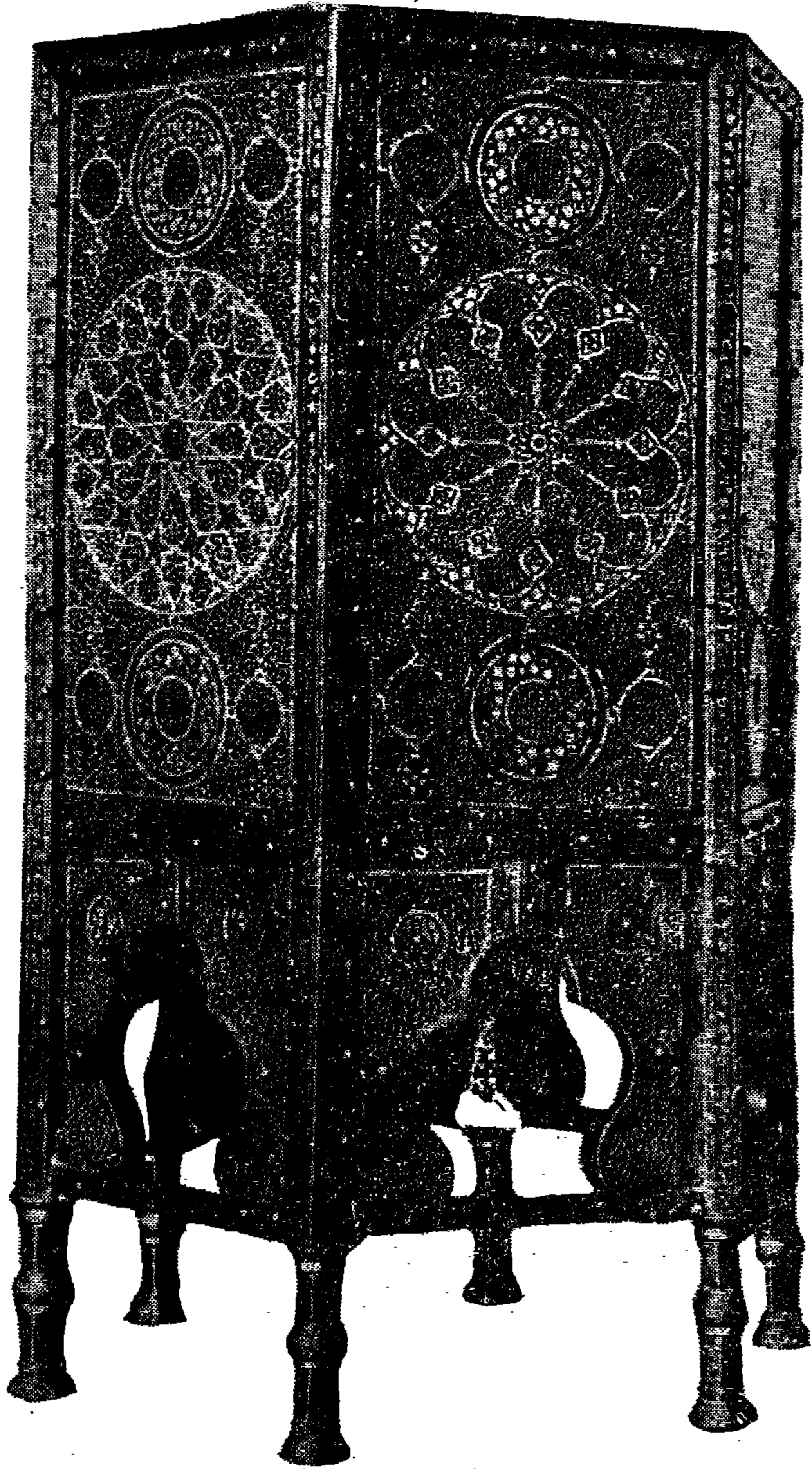
وقد شاع صنع واستعمال هذه الكراسى المسدسة الاضلاع فى بلدان الشرق الاسلامى ولا تزال بعض أمثلة منها مستعملة حتى الآن فى الريف المصرى، وقد سميت بكراسى العشاء لاستعمالها فى حمل صوانى الطعام عند تقديمه وكانت مصنوعة من الخشب ، ولما صنعت من المعدن اتخذت نفس الشكل الخشبى تقريبا، ولم يكن استعمال هذه الكراسى قاصرا على حمل صوانى الطعام فحسب بل استعملت كمناضد توضع فوقها المصاحف بالمساجد والقصور السلطانية ، أو لحمل الشماعد التى كانت تضاء ليلا بالمساجد (عند الصلاة) على يمين ويسار المحراب ، وبالإضافة لوظيفتها كحامل لا يستبعد استعمالها للزينة فقط بما توفر لها من زخارف مكفنة غنية وكتابات كثيرة أضفت على الكراسى مظهرا زخرفيا جميلا بجانب الزخارف الاخرى المخزومة خروما دقيقة وزعت فى تكوينات هندسية ونباتية دقيقة (شكل ٩٤ ، ١٢٦) .

ومن التحف المعدنية الاخرى التى وصلتنا وازدهرت صناعتها فى القاهرة فى العصر المملوكى الثريات والتنانير المعدنية التى كانت تزين بها المساجد والقصور السلطانية ومن أمثلتها التنور الضخم الذى يحتفظ به متحف الفن الاسلامى بالقاهرة (شكل ٩٣) ويحمل اسم الامير قوصون الناصرى وتوقيع صانعه « بدر بن أبى يعلا » الذى اتم صنعه فى سنة ٧٣٠ هـ (١٣٣٠ م) ، ويتخذ التنور شكلا منشوريا متعدد الاضلاع تزينه زخارف مفرغة تكون اشكالا هندسية دقيقة وأطباقا نجمية متكاملة وعقودا مفصصة جميلة ، ويعلو هذا التنور قبة صغيرة وهلال .

وقد أمدتنا القاهرة بعدد كبير من الشماعد النحاسية الكبيرة



شكل ٩٣ — ثريا من النحاس بزخارف مفرغة عليها اسم الأمير قوصون الناصري
واسم الصانع بدر بن أبي يعلا ٧٢٠ هـ — ١٢٣٠ م (متحف الفن الاسلامي بالقاهرة)

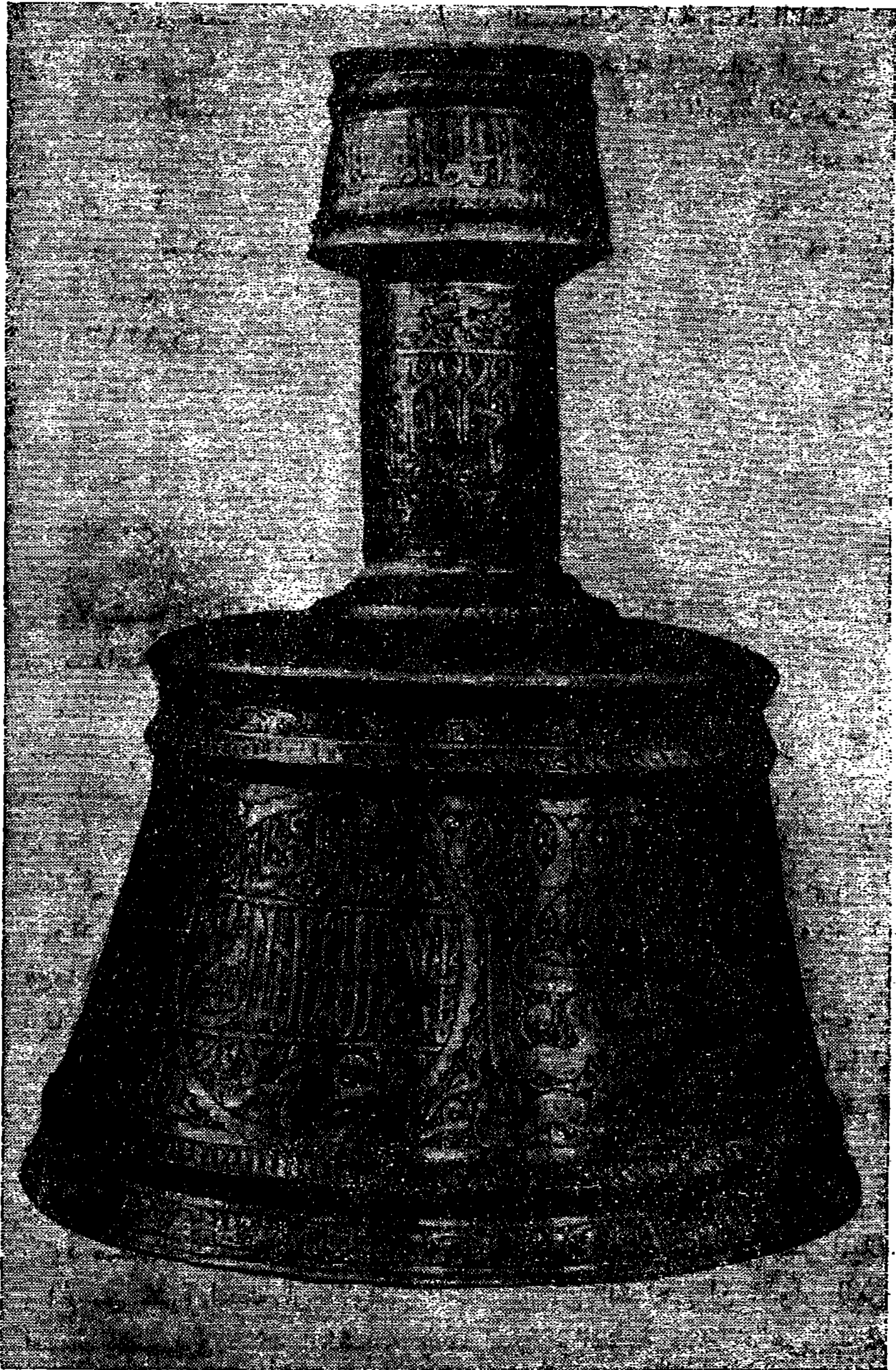


شكل ٩٤ — كرسى عشاء من النحاس المكث بالفضة — حوالى القرن الثامن الهجرى ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالاهرة)

والمصنوعة بأيدي صناعها فى العصر المملوكى ، ومن أمثلتها شمعدان السلطان قايتباى المحفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالاهرة وهو الشمعدان الذى كان قد اوقفه قايتباى على الحجرة النبوية الشريفة فى شهر رمضان سنة سبع وثمانين

وثمانمائة ، ويمثل هذا الشمعدان المستوى الرفيع الذى بلغه فن صناعة المعادن فى القاهرة فى عصر المماليك ، وتزخرف الشمعدان كتابة بخط الثلث (شكل ٩٥) وتنتهى من أعلاها بأشكال زخرفية تتخذ هيئة المقصات أو ربما تمثل السنة لهب الشموع وقد أمالها النسيم فبدت فى هذه الهيئة الزخرفية التى أضفت على الكتابة حياة وحركة عظيمين . وقد ازدهرت صناعة الدوى - أو المقلمات - فى القاهرة ومن أمثلتها الرائعة الدواة التى يحتفظ بها متحف الفن الاسلامى بالقاهرة وهى مصنوعة من النحاس المكفت بالفضة والذهب وتحمل كتابة باسم السلطان المملوكى الملك المنصور محمد الذى توفى سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ م) ويجتمع فى هذه الدواة عدد كبير من العناصر الزخرفية أهمها الكتابات العربية بخطى الثلث والكوفى المضفر ، والعناصر الزخرفية النباتية وزهور اللوتس المتفتحة ورسوم البط الطائر بجناحيه ، والخطوط الهندسية والمعقوفة ، وقد رتبت كلها ترتيبا زخرفيا أضفى على الدواة مظهرا جميلا يتناسب مع صنعها لاحد السلاطين (شكل ١٤٧) .

ولا يتسع المجال لذكر الكثير من أمثلة التحف المعدنية المملوكية التى وصلتنا من صناعة القاهرة فى هذا العصر الذى ظلت فيه هذه الصناعة مزدهرة ناضجة (شكل ٢٧ ، ١٣١ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٨ ، ١٥٠) حتى بدأت تضعف منذ النصف الاول من القرن التاسع الهجرى (١٥ م) وانصرف كثير من الناس عن استعمال المنتجات النحاسية المكفتة مما أدى الى ركود الانتاج فى سوق الكفتيين بالقاهرة ، وقد عاصر المقرئى هذه الفترة وأشار الى ذلك فى خطه - والمعروف أنه توفى سنة ٨٤٥ هـ (١٤٤٢ م) فقال : « وقد قل استعمال الناس فى زماننا هذا للنحاس المكفت وعز وجوده فان قوما لهم عدة سنين قد تصدوا لشراء ما يباع منه وتنحية الكفت عنه طلبا للفائدة ، وبقي بهذا السوق الى يومنا هذا بقية من صناع الكفت قليلة » . وفى نفس الوقت الذى ضعفت فيه صناعة الكفت بدأت الانظار تتجه الى صناعة أخرى قادمة من الصين وتقوم على نوع من الورق المقوى والدهون باللاكيه وقد أطلق المقرئى عليه اسم « كداهى » وكانت تصنع منه الآنية المختلفة والشماعد والصوانى التى كانت تصنع من النحاس المكفت خلال العصر المملوكى وقبل ركود صناعة الكفت والانصراف عنها فى أواخر القرن الخامس عشر الميلادى ، وبلغ من كثرة استعمال الاوانى المصنوعة من الكداهى أن شوار العروس أصبح يضم بين دككه الخشبية والنحاسية والفضية دكة كداهى - إلا أن هذه الصناعة لم تعمر طويلا فى مصر .



شكل ٩٥ - شمعان بن النحاس عليه اسم السلطان قايتباي ٨٨٧ هـ - ١٤٨٢ م
(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

العصر العثماني :

وبقدوم الاتراك العثمانيين الى مصر ودخولهم القاهرة سنة ١٥١٧ م .
افتقرت القاهرة الى صناعاتها الاغنى الذين أرسل معظمهم السلطان سليم الاول
الى آسيا الصغرى ليزاولوا أعمالهم وصناعاتهم بمدنها المختلفة وقد أثر هذا
كثيرا على صناعة المنتجات المعدنية بالقاهرة، وإن لم يقض عليها تماما إذ
استمرت صناعة المعادن المكففة بالفضة بفضل ما تهيأ للدولة العثمانية من وضع
يدها على مراكز الصناعة وأماكن المعادن في البلدان الإسلامية المختلفة التي
دخلت في حوزتها، غير أن هذه الصناعة بالرغم من تأثرها بالتقاليد التي
سادت في العصر المملوكي لم يقدر لها أن تصل الى درجة كبيرة من التقدم
والازدهار ومن جهة أخرى وجه العثمانيون اهتمامهم الى مجال آخر من
مجالات الصناعات المعدنية ونقصد به صناعة الأسلحة من الصلب الجيد
وزخرفتها بالرسم المختلفة المحفورة والمذهبة والمرصعة بالمينا - وربما كان
السبب في توجيه الاهتمام لصناعة الأسلحة المعدنية هو انصراف الدولة
العثمانية للحروب التي شغلتها .

وببقى أن نشير الى أن القاهرة قد أضافت لصناعة المعادن الكثير من
سماتها وخصائصها وتعتبر الكتابات العربية بالذات إحدى الخصائص الهامة
التي كانت تميز إنتاج القاهرة عن غيره من الإنتاج المعاصر الذي كان يستعمل
الكتابات العربية أيضا ولكن ليس بالكثرة والتنوع والفخامة التي استعملها بها
الصانع المصري في القاهرة، كما أن ظهور الكتابة الدائرية المشعة لأول مرة
على قرصة كرسى عشاء الملك الناصر محمد - السابق ذكرها - يعتبر إضافة
فنية أخرى لم نشهدها من قبل في الكتابات العربية التي وصلتنا (شكل ٢٤) .

ولقد كان لصناعة المعادن في القاهرة ومنتجاتها المعدنية أثر كبير في غيرها
من البلدان ومن الطبيعي أن يكون أثرها قويا في مصر ومدنها المختلفة باعتبارها
كانت رمزا ومركزا صناعيا ترنو اليه أبصار صناع المدن الصغرى بمصر
فيقتدون به ويسيروا على منواله فيما ينتجون من مصنوعات معدنية لم تكن تصل
الى مستوى إنتاج القاهرة الذي كان معظمه وأحسن ما فيه مخصصا للقصور
السلطانية والمساجد والمدارس الكبيرة التي اهتم السلاطين المماليك بإنشائها
وتزويدها بكل ما تحتاج اليه من أدوات واثاث كالثرديات والشماعد والمناضد .

وقد امتد أثر القاهرة ومنتجاتها المعدنية الى خارج حدود مصر وتمثل هذا في
تأثر أوروبا في العصور الوسطى بما شاع إنتاجه بالقاهرة في العصر الفاطمي

من التماثيل المعدنية الصغيرة التى تتخذ أشكال الحيوان أو الطيور والتى كانت بمثابة أجزاء من نافورات مائية أو قطعاً فنية قصد منها الزينة ، ونتيجة للصلات التى كانت قائمة بين أوروبا ومصر فى العصور الوسطى انتقلت هذه الصناعة ومنتجاتها الى أوروبا وتأثرت بها فيما صنعته من آنية للمياه عرفت فى ذلك الوقت باسم اكواما نيل كان القسس يستخدمونها فى غسل أيديهم قبل القداس وفى أثنائه وبعده ، وصنعت هذه الآنية على هيئة أبريق من النحاس الأصفر تتخذ أشكالاً حيوانية أو أشكال طيور - ومن أمثلتها الاناء المحفوظ بمتحف فرانكفورت وقد صنع هذا الاناء فى ألمانيا فى القرن الثانى عشر الميلادى - ويتخذ الاناء شكل ديك يصيح وقد زود بحروف لاتينية مكتوبة داخل شريط ضيق حول ريش ذيله - وان المتأمل لهذا الاناء الألمانى الصناعة ليذكر لأول وهلة صلة التشابه بينه وبين ما شاع من هذه الآنية التى صنعت فى القاهرة فى العصر الفاطمى . كما يحتفظ متحف همبرج باناء من آنية الاكوامانيل التى تأثرت صناعتها فى أوروبا بما كان سائداً فى مصر فى العصر الفاطمى ، ويتخذ هذا الاناء شكل كلب يجلس متكئاً على رجليه الاماميتين ، وهو من صناعة ألمانيا أيضاً فى القرن الخامس عشر الميلادى وهو قريب الصلة بشكل التماثيل الفاطمية المعدنية ، ويدلنا هذا الاناء على استمرار التأثيرات القاهرية فى هذه الصناعة حتى القرن الخامس عشر الميلادى فى أوروبا (شكل ٤٦) .

وبالإضافة الى ذلك انتقلت صناعة التكفيت من القاهرة الى المدن الإيطالية وخاصة البندقية ، وقد كان للتجارة المتبادلة بين المدن الإيطالية والبلاد الإسلامية فى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) أثرها فى نقل الكثير من منتجات الشرق المعدنية وخاصة الانتاج القاهرى الذى كان يتصدر ما عداه من انتاج البلاد الإسلامية الأخرى حتى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) ، وقد أقبل صناع إيطاليا على تقليد ما كان يصل الى أيديهم من تحف الشرق المعدنية مما أدى فى النهاية الى ظهور مدرسة بندقية شرقية للصناعات المعدنية تسير وفقاً للتقاليد الفنية الإسلامية . وتتضح التأثيرات القاهرية فى صناعة المعادن المكففة الأوروبية فى صينية من النحاس المكففة بالفضة من صناعة البندقية فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى ويحتفظ بها متحف فكتوريا والبرت وتزخرها خطوط متعددة متعرجة ومتقاطعة نتجت عنها تكوينات زخرفية إسلامية تذكر بأسلوب الزخارف القاهرية الذى استعمل فى زخرفة المنتجات المعدنية المكففة ، وتتوسط الصينية دائرة تضم فى داخلها رنكا يرمز الى أسرة « أوكى دكانى » إحدى الأسر النبيلة بمدينة فيرونا الإيطالية والتى تبعد عن البندقية بحوالى اثنين وستين ميلاً الى غربها وقد غطيت المنطقة التى يشغلها الرنك بطبقة من المينا ، فكان هذه الصينية جمعت فى طريقة صناعتها وأسلوب زخرفتها بين

طريقتين من الطرق التى كان للقاهرة دورا كبيرا فيها ونقصد بهما طريقة التكتيت بالفضة وطريقة الترصيع بالمينا (تراث الاسلام ج ٢ شكل ٨) .

والحق ان ما اسهمت به القاهرة فى مختلف عصورها التاريخية فى مجال الصناعات المعدنية وزخرفتها لا سبيل الى انكاره او التقليل منه وحسبنا ما تزخر به المتاحف الاثرية العالمية من تحف معدنية تمثل تراثا صناعيا فنيا جديرا بكل اهتمام ودراسة .

النسيج

الدكتور عبد الرحمن فهمي

احتفظت مصر بتلك المكانة التي إحرزتها من وراء صناعاتها النسجية التي أكسبتها سمعة عالمية ممتازة بين الأمم القديمة ، وقد عرف العرب المنسوجات المصرية قبل الفتح الإسلامي وأعجبوا بها وكانت لها في آدابهم شهرة واسعة واتخذوها رمزا لدقة الصنع ونقاء البياض . ويحدثنا المقرئ فيما يحدثنا به عن تلك الهدية الثمينة التي بعث بها المقوقس الى النبي صلى الله عليه وسلم ومن بينها قماش منسوجا في مصر . وقد استعمل هذا القماش فيما بعد في تكفين رفات الطاهر . وعلى الرغم من أن صناعة النسيج من المصنوعات التي يتجلى فيها الترف بكل معانيه فإن التقاليد الإسلامية نفسها كانت هي الواقع خير معين على بلوغ صناعة النسيج درجة من الكمال قلما نجدها ممثلة في فن آخر من نواحي الفنون الإسلامية . وقد حرص الخلفاء جميعا أمويين وعباسيين على أن يضمنوا لمصر احتكار نسيج كسوة الكعبة الشريفة مما عاون على تطور هذه الصناعة المصرية كما كان من شأنه أن يكفل لها اضطراء التقدم والرقى .

ومن خير ما احتفظت به مصر من تراثها تلك الكميات الوفيرة من المنسوجات القديمة التي أظهرتها الحفائر الأثرية فألقت ضوءا باهرا على مدى رقى صناعة النسيج في مصر منذ أقدم العصور ، وإذا كنا نشهد في منسوجات العصر الفرعوني جمال الفن المصري الخالص فإن المنسوجات القبطية تجلو لنا فنا مصرية تزداد اصطبغ بصبغة يونانية ورومانية واضحة ولكنها مع ذلك تجمع الى سحر ألوانها ورقة نسجها وطرافة موضوعاتها الزخرفية المستمدة من الاساطير اليونانية ، تصوير القصص الدينية المسيحية وصور القديسين التي أسرف النساجون فيها اسرافا أطلق السنة النقد فيهم حتى لقد قال أحدهم : « ان الناس أصبحوا يحملون الانجيل على ملابسهم بدلا من أن يحفظوه في صدورهم » .

وقد استمر هذا الانتاج الفنى للمنسوجات قائما حتى بعد دخول الاسلام ، لذلك لم يقطع الفتح العربى لمصر سلسلة التقدم فى حياتها الفنية أو الاقتصادية فازدهرت المنسوجات فى مصر العربية حتى بلغت قمة المجد ويمكن القول بأن كل ما أجراه العرب من تغيير فى زخرفة المنسوجات قد انحصر فى منع النساك من نسج الصور الدينية والرموز المسيحية وإبقاء ما عدا ذلك ، فنسجوا مع الزخرفة عبارات بالخط العربى تشعر بالدين الجديد وهكذا يتجلى لنا ميلاد فن عربى فى زخرفة المنسوجات يجمع بين الزخارف المصرية قبل الاسلام وبين عبارات دينية

مكتوبة بالخط الكوفي المنسوج مع الاستغناء شيئاً فشيئاً عن الرسوم الأدبية والحيوانية والاكتار من الزخارف الهندسية والكتابية . ولقد كان لهذه الكتابات التي زينت بها الأقمشة المصرية منذ فجر الإسلام مساوئ لا تنكر كما كان لها مزايا لا يستهان بها فطالما استعصت كتابات النسيج على رجال الآثار « وقاومت كل محاولة لقراءتها بسرعة لنلمس معانيها التي تخفيها وراء حروفها المعقدة ولكنها بعد أن تستنزف من مجهودهم قدراً ليس بالقليل تكشف عن مكنون سرها وتميط اللثام فإذا هي تقدم لنا معلومات قيمة تتلج صدورنا وتنسنا في الواقع كل ما بذل في سبيل قراءتها من صعاب وقد تكشف لنا هذه الكتابات عن اسم خليفة أو وزير أو أمير أو مصنع أو تاريخ أو عن كل هذا جميعاً » .

وقد كان لتلك الكتابات المنسوجة معنى اقتصادي أول الأمر ، إذ كان الغرض منها ضبط ما تخرجه المصانع المختلفة في مصر من أقمشة وتحقيق رقابة الحكومة على تلك الصناعة ثم صار لها فيما بعد معنى سياسي . إذ أصبحت كتابة الاسم على الأقمشة من شعائر الخلافة لا يقل أهمية عن نقشه على النقود أو عن ذكره في الخطبة . على أن هذه الكتابات أياً كان مبنائها ومغزاها قد تطورت في شكلها بمضي الزمن تطوراً مذهشاً ففقدت معانيها الاقتصادية والسياسية وأضحت ترسم وتنسج على الأقمشة بدافع التجميل أي أنها أصبحت عاملاً هاماً من عوامل الجمال الفني شأنها شأن العناصر الزخرفية الأخرى ، وعظمت مكانة الكتابات الزخرفية في النسيج شيئاً فشيئاً حتى وصلت إلى درجة عظيمة من الاتقان وصارت تقدم لنا صوراً من الفخامة والبهاء لم تكن لها من قبل ، مما يدل دلالة واضحة على مدى القدرة الفنية العظيمة التي بلغت مصر في هذا المجال . فكم من قطع منسوجة سحرتنا بجمال كتابتها وبهرتنا بتناسق حروفها حتى أنه « ليخيل إلينا ونحن نجيل النظر فيها كأنما حروفها تسير مختالة فخورة عليها سيماء الوقار والجلال في موكب حافل يبعث الروعة في النفوس وكأنما سيقانها وأقواسها قد رسمتها يد فنان ماهر أطلقت له الحرية ليبتكر ويتفنن » . وما كان المعاصرون أنفسهم أقل تأثراً بجمالها منا نحن اليوم ، فالخلفاء الفاطميون ووزراؤهم الذين يعتبر عهدهم بحق العصر الذهبي لفنون القاهرة قد أعجبوا بهذه الكتابات أيما إعجاب وقد كان لها في أعينهم مكانة سامية لا تنكر ، الأمر الذي جعلهم ينسجونها على أقمشتهم على نفس النسق الذي كان متبعاً في عصر العباسيين من قبلهم ، ولقد نسجت الكتابات التاريخية أول الأمر بحروف صغيرة جداً ، بحريز أحمر أو أزرق أو أسود ، حتى إذا جاء القرن الرابع الهجري (١٠ م) أي منذ تأسيس القاهرة المعزية كبر حجم الحروف قليلاً وازدادت سيقانها طولاً ، وبدأت الكتابة أشد وضوحاً عما كانت عليه قبلاً ، واستمرت الكتابة تكبر حتى صار لها مظهر فخم عظيم يكاد يخرجها عن دائرة الكتابة ليدخلها في دائرة الزخرفة وامتازت بميزة جديدة هي وجود

سطين متوازيين من الكتابات أحدهما عكس الآخر كما تلاحظ فى أقمشة الخليفة المعز والعزى والحاكم والمستنصر (شكل ٩٦) .

ويعتبر المتحف الاسلامى بالقاهرة أغنى متاحف العالم فى المنسوجات المصرية وتكون مجموعاته القيمة سلسلة تاريخية متماسكة الحلقات تمكن الباحث من دراسة الأقمشة المصرية وتطوره على مدى التطور فيها وتحدد له التوجيه الفنى للذوق القاهرى فى صناعة المنسوجات .

ويتضح من هذه المجموعات من الأقمشة التى ورد معظمها من حفائر المتحف الخاصة أنه كان للمنسوجات المصرية مصانع أهلية تخضع لرقابة حكومية أطلق عليها « طراز العامة » ولكن كان هناك الى جانبها مصانع حكومية تسمى « طراز الخاصة » لا تشغل الا للخليفة ورجال بلاطه وخاصته وكان الخلفاء والامراء يظهرون رضاهم عن أفراد رعيتهم بما يخلعونهم عليهم من حلل الشرف ، وفضلا عن ذلك فقد كان الخلفاء والامراء يتبارون فى ارسال الكسوة السنوية الى الكعبة من المنسوجات النفيسة التى كانت تصنع عادة من طراز الخاصة بمصر .

ولعل أقدم المنسوجات المصرية المؤرخة تلك القطعة المنسوجة بالخط الكوفى البسيط بحريز أحمر ونص كتاباتها : « هذه العمامة لسمويل بن موسى عملت فى شهر رجب من الشهور الحمديّة من سنة ثمان وثمانين » (سنة ٧٠٧ م) وتحت هذه الكتابة شريط من الزخارف قوامها صور طيور تقليدية داخل جامات هندسية .

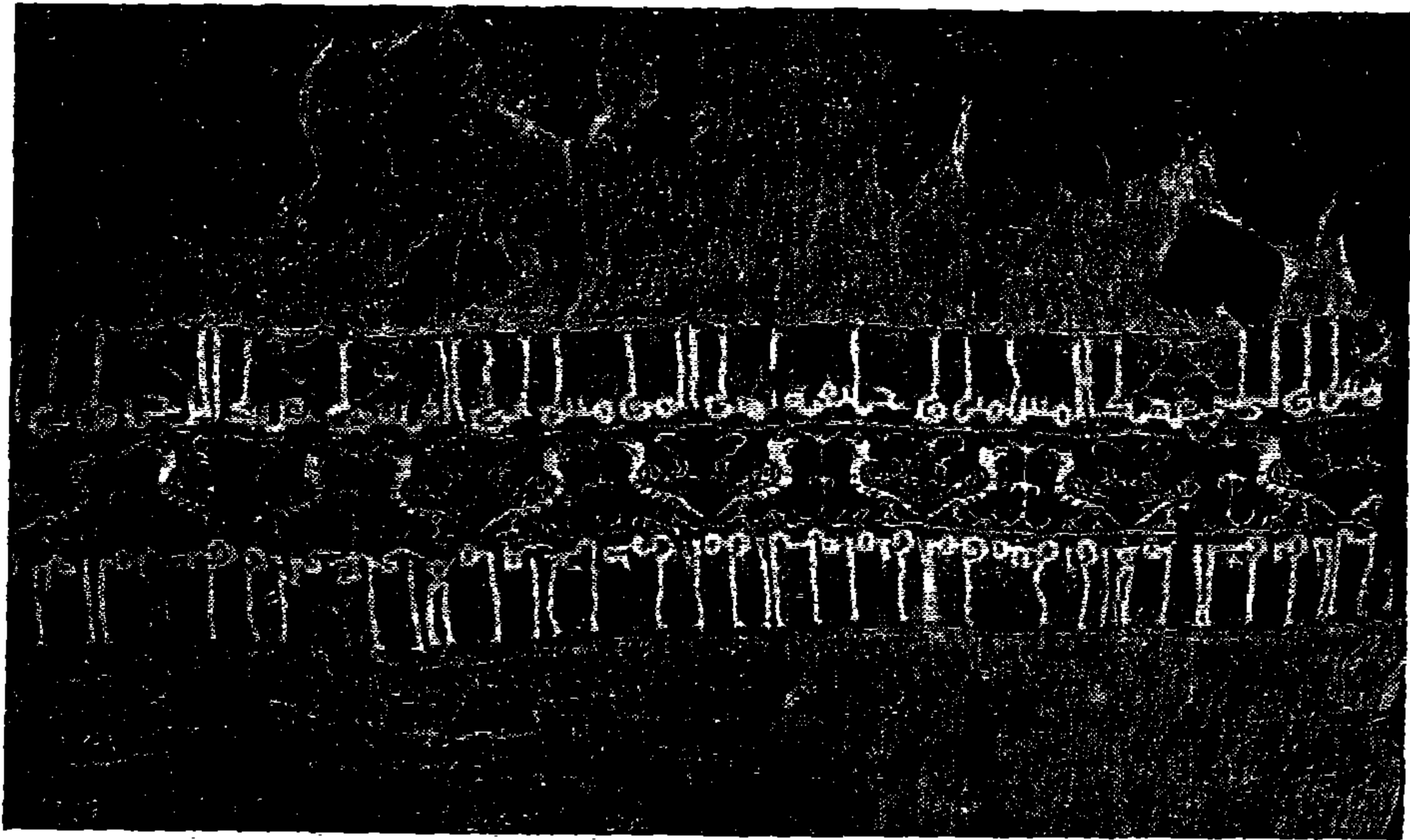
فإذا تجاوزنا العصر الاموى الى العصر العباسى نجد قطعة أخرى منسوجة من فسطاط مصر باسم الخليفة العباسى الامين بن هارون الرشيد الذى تولى الخلافة بين سنة ١٩٣ هـ و ١٩٨ هـ (٨٠٩ — ٨١٣ م) وقد جمعت هذه القطعة بين الزخرفة الهندسية الدقيقة ذات اللون الرمادى ، الناشئة عن تقاطع خطوط مستقيمة تخلف عنها جامات مرتبة بانسجام غاية فى الدقة والمهارة ونص الكتابة : « بسم الله بركة من الله الامين محمد أمير المؤمنين أطال الله بقاءه مما أمر بصنعه فى طراز العامة بمصر على يدى الفضل بن الربيع مولى أمير المؤمنين » .

ولئن كانت الزخرفة المصرية تعين حقا على تأريخ الآثار الفنية وارجاعها الى عصر من العصور فأنما يتجلى ذلك بوضوح فى الأقمشة الطولونية التى تزينها زخارف تشبه تماما الزخارف التى نشاهدها على الآثار الجصية والخشبية فى العصر الطولونى بمصر وقوامها جدائل أو زخارف حلزونية . كما تدلنا الأقمشة الفاطمية بزخارفها المدهشة على مدى ما بلغه فنانون القاهرة من الخبرة الواسعة

والمقدرة الفائقة على تكوين الاصباغ وتركيبها ومزجها وتلوين الفتائل بها ثم نسجها فى دقة واحكام وبراعة زخرفية لا مثيل لها . وانك لا تدري - على حد تعبير المسنشق جاستون فيت - Wiet وانت تتأمل هذه الاقمشة الفاطمية « أوضاع السحر فيها جمال الزخرفة البالغ حد الاتقان أم الائتلاف والتناسق المدهش بين الالوان ؟ ولقد يخيّل للانسان وهو يجيل النظر بين تلك القطع الفنية الرائعة كأنما هو يقرأ قصيدة من روائع الشعر العربى يجلو عليه فيها الشاعر صوراً من الحياة شتى بعضها أخذ برقاب بعض جاشت بها نفس الشاعر وبعثتها قريحته الوقادة ، هذه الصور التى تجعلك تهيم فى بيداء الخيال وتتذوق لذة روحية محبة الى النفس ، والتى لا تكاد تدبين فيها أثر العلاقة بينها وبين موضوع القصيدة لا تلبث أن تراها تتداعى واحدة بعد أخرى ، عندما يقطع الشاعر هذه السلسلة من المناظر الجميلة ليدخل بك على موضوعه » .

وهو يعنى بهذا القول ان زخارف الاقمشة الفاطمية تخبرنا لاول وهلة بجمالها وتسحرنا بألوانها فاذا حللناها قد تبدو لنا أقل روعة من ذى قبل على أن ذلك لا ينقص من جمالها شيئاً فهى أثر فنى خالد لا قبل لنا بدفع تأثيره على نفوسنا .

والواقع ان الاقمشة الفاطمية بالقاهرة قد نالت شهرة عظيمة وذاع صيتها وهى لاريب تستحق هذه الشهرة عن جدارة واسنحاق . فالنساج المصرى قد تفنن فى نسجها وزخرفتها بقدر ما أبدع الرسام فى رسمها وقد كانت هناك أصناف من الاقمشة الفاطمية الغالية المشغولة بالحريز لا تنسج الا للخليفة نفسه



شكل ٩٦ - نسيج من الكتان والحريز باسم الخليفة الحاكم بأمر الله
٢٨٦ - ٤١١ هـ / ٩٩٦ - ١٠٢٠ م (متحف الفن الإسلامى بالقاهرة)

ولكن أفراد الرعية كانوا يحصلون على أقمشة أخرى نفيسة جدا تصنع منها الجلابيب والاقسطة والعمائم والاحزمة وتزينها أشرطة مشغولة بالحرير ظل حجم هذه الأشرطة يتسع شيئاً فشيئاً حتى صارت في القرن ٦ هـ (١٢ م) تحتل أكثر أرضية الأقمشة الفاطمية ويروى لنا المقرئى أن دار الوزير الفاطمى يعقوب بن كلس بالقاهرة تحولت بعد وفاته الى مصنع حكومى للنسيج وصارت تعرف باسم « دار الديباج » (مقرئى : خطط ج ١ ص ٤٦٤) كما تحولت المنظره التى كان يسكنها ابن الخليفة المستنصر مقرا لناظر الطراز المسئول عن مصانع النسيج الفاطمية فى القاهرة وغيرها من المدن المصرية وكانت ميزانية ناظر الطراز فى وزارة الافضل بن بدر الجمالى واحدا وثلاثين ألف دينار منها خمسة عشر ألفا للقماش نفسه وستة عشر ألفا للذهب الذى يستخدم فى نسجه ، وقد زادت هذه الميزانية فى عصر الوزير المأمون حتى بلغت ثلاثة وأربعين ألف دينار وتضاعفت بعد ذلك فى عهد الخليفة الامر .

وليس غريبا أن يهتم خلفاء القاهرة الفاطمية بصناعة النسيج فقد كانوا فى حاجة الى كميات هائلة من المنسوجات لانفسهم ولرجال بلاطهم وللكنسوة الشريفة وللخلع التى كانوا يمنحونها لاتباعهم ورجال حكوماتهم فى كثير من المناسبات على نحو ما تفعله الحكومات اليوم من منح الرتب والأوسمة .

وقد تحدث ناصر خسرو الرحالة الفارسى عن أنواع الأقمشة التى شاهدها فى القاهرة فى العصر الفاطمى فأشار الى نسيج القصب الملون الذى تصنع منه العمام والطواقى وملابس النساء وذكر انه لا ينسج فى أى مكان آخر قصب يوازيه فى الجودة والجمال ولم يكن يباع من انتاج القصب المنسوج شيئا حتى ان أحد أمراء فارس أرسل الى القاهرة عشرين ألف دينار ليشتري بها حلة كاملة منه ولكن رسله ظلوا بضع سنين دون أن يوفقوا فى مهمتهم أو يحصلوا على قطعة واحدة دون علم « ناظر الطراز » . وقد ساعد هذا الاشراف الدقيق على ضمان تجصيل الضرائب المفروضة على صناع النسيج التى ذكر المقرئى انها بلغت فى يوم واحد من انتاج بعض المصانع فى عهد الوزير يعقوب بن كلس مائتى ألف دينار ، ويعلق المقرئى على ذلك بقوله « وهذا شيء لم يسمع قط بمثله فى بلد » (المقرئى خطط ج ٢ ص ٦) .

واستمرت أسماء خلفاء الدولة الفاطمية تنسج على الأقمشة طوال حكمهم ومن بين هذه الكتابات ما يشير الى عقائدهم المذهبية الشيعية فتقرأ مثلا على بعض قطع النسيج :

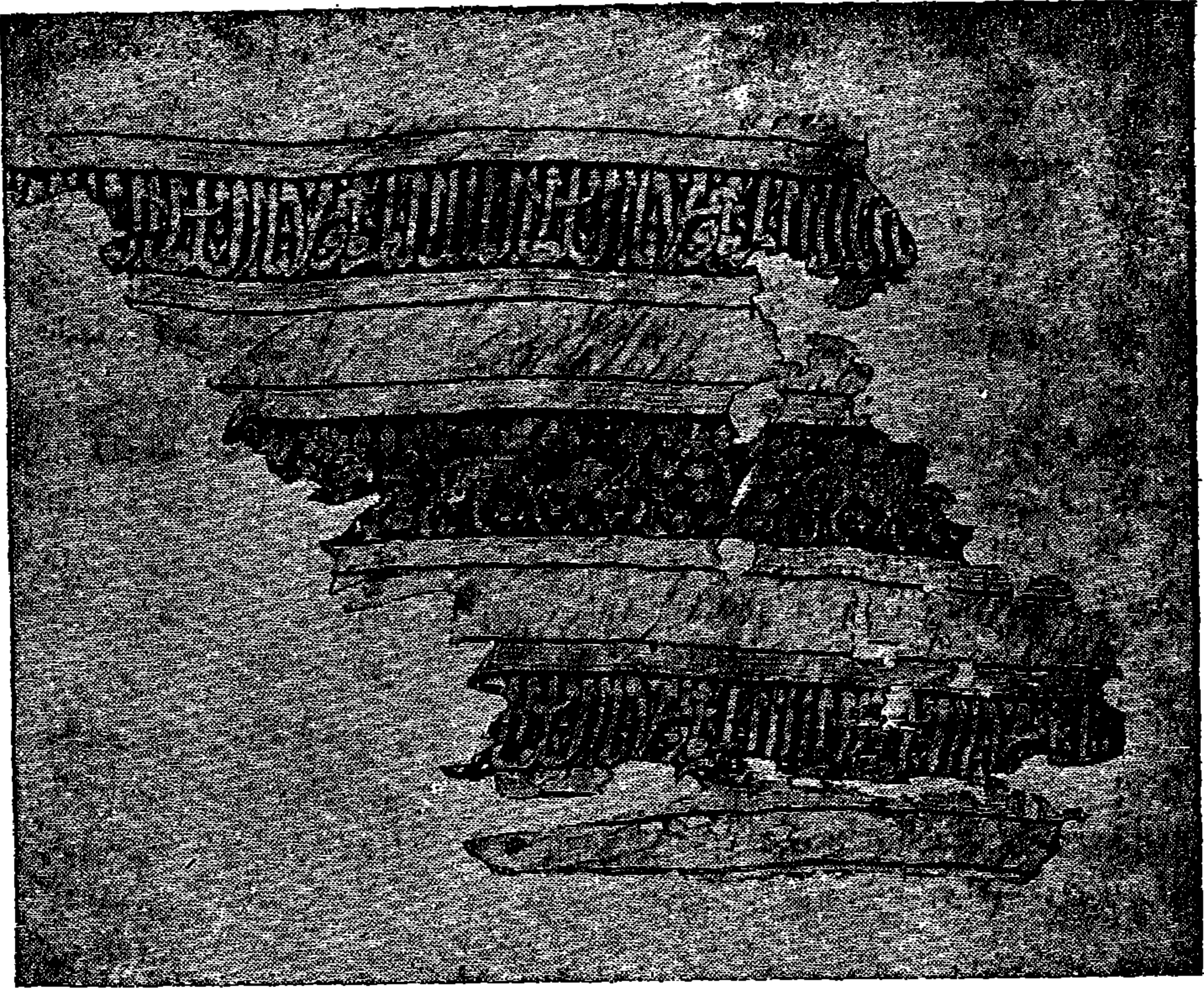
« بسم الله الرحمن الرحيم لا اله الا الله محمد رسول الله على ولى الله صلى الله عليه . . المستنصر بالله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه المنتظرين » .

وقد تسابقت متاحف الدول الأوروبية والاسيوية والامريكية على اقتناء المنسوجات القاهرية ذات الكتابات الفاطمية التي تتضمن أسماء الخلفاء أو وزرائهم وهي القطع التي أسفرت عنها حفائر القاهرة أو حملها محاربو الصليبيين معهم الى بلادهم . وقد نجحت بعض المتاحف في اقتناء قطع هامة فعلا ففي كنوز كاتدرائية نوتردام بباريس قطعة من النسيج الفاطمي عليها جامات مثمنة تشتمل على رسوم الارانب والطيور كما تشتمل على اشرطة كتابية باسم الحاكم بأمر الله ثالث الخلفاء الفاطميين في القاهرة .

وتوجد كذلك في كنيسة سانت آن بمدينة (آبت Apt) بجنوب فرنسا ملاءة فاطمية طولها ثلاثة أمتار ونصف وعرضها متر ونصف وأغلب الظن أن هذه الملاءة وصلت الى أوروبا عن طريق أحد نبلاء الحملة الصليبية الاولى الذين بهرتهم تلك الاقمشة القاهرية المنسوجة من الكتان الرقيق ، وكان نساء أوروبا يتبركن بهذه الملاءة طلبا للذرية وقد فعلت ذلك أيضا الملكة آن النمساوية في مارس سنة ١٦٦٠ م . وتنبئ الكتابة المنسوجة على الملاءة أنها باسم الخليفة الفاطمي المستعلى بالله وقد نسجت بمصر سنة ٤٨٩ هـ . وغير هذه الملاءة نجد في مدينة بيريجورد بجنوب فرنسا وفي متحف كلوني وفي اللوفر بباريس وفي متحف برلين ومتحف بروكسل ومتحف بناكى باليونان ومتحف واشنطن كثيرا من الاقمشة الفاطمية تسربت كلها من القاهرة .

وقد شهدت القاهرة الايوبيين اهتمام صلاح الدين موزعا بين الحرب وبناء القلاع والحصون وانشاء المدارس الدينية لاعلاء شأن المذهب السني والقضاء على المذهب الشيعي وهو مذهب الدولة الفاطمية . وقد كان صلاح الدين حاكما ورعا متمسكا بأهداب الدين واقفا عند حدوده زاهدا في الحياة ونعيمها كارها للترف وأسبابه حتى أنه لم يؤثر عنه لبس الحرير قط بل كان يتخذ ملابس من الكتان أو القطن أو الصوف وتلك حالة من غير شك تناقض ما كان عليه الخلفاء والامراء الفاطميون من الاقبال على الحياة والتمتع بكل ما أخرج الله لعباده من زينة وما خلقه لهم من طيبات .

وربما كان هذا الظرف الذي غلب فيه على القاهرة الايوبية روح الجهاد ضد الصليبيين أثر في توقف مصانع النسيج عن الاكثار في انتاج المنسوجات الحريرية التي زخرت بها القاهرة المعز وقد حدث هذا في الوقت الذي نهضت فيه صناعة النسيج في المدن الايطالية على أيدي الصناع المسلمين في صقلية أو على أيدي الاسرى المسلمين في الحروب الصليبية واصبح من العبث العمل على انهاض مصانع النسيج التي شاخت لكي تنافس تلك المصانع الاوروبية الفتية . في لوكا ، وقلورنسا ، والبندقية .



شكل ٩٧ - نسيج من الحرير عليه دعاء للسلطان الناصر حوالي القرن
الثامن الهجرى ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وليس من العدل أن نحكم على صناعة النسيج فى القاهرة الايوبيين فى ضوء ماوصلنا من قطع محدودة من الاقمشة التى ترجع الى هذا العصر اذ من الواضح أن صلاح الدين رغم كل الظروف الحربية القاسية التى أحاطت به قد حرص على ألا تتدهور صناعة النسيج فعهد الى المحتسبين بمراقبة مصانع النسيج ، وخير شاهد على ذلك ما اشار اليه « كتاب نهاية الرتبة فى طلب الحسبة » الذى وضعه عبد الرحمن بن نصر الشيزرى فى الباب الثالث عشر من كتابه وفيه الشروط اللازم مراعاتها لجودة الانتاج ودقة صناعة النسيج .

وفى القاهرة المماليك قل الاقبال على نسج الكتان بينما ازدادت العناية بنسيج الحرير وتطريزه أو طبعه ويقتنى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ابداع ما انتجته المصانع القاهرية من المنسوجات المملوكية ومن بينها قطعة من الحرير الاخضر قوام زخرفتها اشربة متعرجة تضم بينها مناطق بيضبة الشكل عليها رسوم ازواج من الطيور متقابلة الرؤوس ومن بينها كذلك اقمشة حريرية عليها بالخط النسخى المملوكى زخارف كتابية فى شريطين نصها : (شكل ٩٧) .

« عز لمولانا السلطان الملك الناصر ، ولعله الناصر محمد بن قلاوون المتوفى سنة ٧٤١ هـ (١٣٤١ م) وبين الشريطين الكتابيين شريط ثالث فيه رسوم شجيرات مورقة يفصل كلا منها عن الاخرى رسم فهد يطارد غزالا . ومن المنسوجات الحريرية المملوكية ما يثبت ازدهار علاقة القاهرة بالشرق الاقصى منذ القرن ١٤ م وخاصة بالصين فى عصر الناصر محمد بن قلاوون حيث وردت اليها اقمشة عليها زخارف صينية الطراز وعلى بعضها كتابات نسخية باسم السلطان المملوكى الناصر محمد بن قلاوون وعلى بعضها الاخر كتابات كوفية مربعة أشبه بالاختام الصينية ، والواقع أن نسج الحرير فى القاهرة المماليك قد تأثر الى حد كبير بمنتجات الشرق الاقصى التى أدخلها المغول الى الشرق العربى خلال سفاراتهم وهداياهم لسلاطين المماليك . (شكل ٩٨) . ونجد بعض منسوجات القاهرة المملوكية محفوظة فى كنائس أوربا وهى تذكرنا بما أوردته المراجع التاريخية عن البعثات التى تبادلتها القاهرة مع المغول بالصين ومغول القفجاق حول البحر الاسود وبروسيا الحالية لتحمل اليهم المنسوجات النفيسة ، وتذكرنا هذه القطع المحفوظة بأوروبا كذلك بما اسفرت عنه هذه البعثات من رباط المصاهرة بين سلاطين مصر وسلطين البيت المغولى ومن أشهر عرائس المغول بالقاهرة طولبية زوجة الناصر محمد بن قلاوون التى عاشت فى القاهرة المماليك راعية لفنونها وعمارتها حتى فضلت أن تضم القاهرة رفاتها خارج باب البرقية »

وقد تنوعت فى القاهرة المماليك طرق الانتاج فى الاقمشة فمنها ما هو منسوج من القطن أو الحرير أو الصوف ومنها ما هو مطرز بخيوط حريرية تشكل العناصر الزخرفية فوق ثوب القماش مباشرة أو فوقه بعد تنجيده بطبقة من القطن أو الصوف المندوف توضع بين طبقتين من القماش قبل تطريزه ومنها ما هو مطبق بأن تثبت قطعة من القماش ذات زخرفة معينة على قطعة أخرى مغايرة لها فى اللون أو الخامة وهى طريقة لازالت تعيش فى حى الخيامية بالقاهرة حتى اليوم ، وتستعمل فى انتاج الخيام وستائر المناير فى المساجد . ومنها ما هو مطبوع بقوالب خشبية تنقش فيها الزخارف بالحفر الغائر وتغمس القوالب فى الاصباغ قبل الختم بها على الثوب المنسوج فى اماكن متعددة فى نظام زخرفى يديع .

وهكذا نجحت القاهرة المملوكية فى ابتكار أنواع متعددة من المنسوجات التى غزت الاسواق خلال العصور السابقة على الفتح العثمانى الذى قضى على الطابع القومى للمنتجات النسخية وأصبح الانتاج قاصرا على الديباج والمخمل أى القطيفة التى تزينها الزخارف التركية وقد ظهرت صور الرسامين الاوروبيين وبها ملابس الأشخاص المصورين مزينة بمثل هذه الزخارف التركية وخاصة لوحات المصور جنتيللى بلىنى Gentile Bellini (١٤٢٩ -



شكل ٩٨ - نسيج من الحرير عليه عبارة « عز لولانا السلطان عز نصره »
طردا وعكسا حوالي القرن الثامن الهجرى ١٤ م (متحف الفن الإسلامى بالقاهرة)

١٥٠٧م) وظلت مصانع النسيج بالقاهرة تنتج منسوجات ذات موضوعات تركية وأهمها زهور القرنفل والخزامى والسوسن والورود والمراوح النخيلية وهي أشبه بتلك الزخارف الواردة على بلاطات الخزف التركي . وغلب على منسوجات القاهرة في العصر العثماني اللون الأحمر والأخضر والأرجواني كما نسج بعضها بخيوط الفضة المذهبة تقليدا لإنتاج مراكز النسيج التركية بآسيا الصغرى وخاصة بروسة .

وقد كان إنتاج المصانع القاهرية في عصر العثمانيين محدودا جدا حتى طغت المنتجات الأوروبية على أسواق القاهرة وخاصة المنسوجات الإيطالية والهندية والإيرانية . ولكن ظلت المنسوجات التركية الحريرية ذات الأشرطة الكتابية الأفقية والمتعرجة تنتجها مصانع القاهرة خاصة لتكسي بها القبور والأضرحة ، ومنها ما يشتمل على آيات قرآنية أو أحاديث نبوية أو عبارات دعائية تصنعها القاهرة خاصة في دار الكسوة لإنتاج كسوة الكعبة التي ظل يحتفل بها في محفل خاص قبل سفرها إلى الحجاز ولا غرابة في ذلك الاهتمام بإنتاج نسيج الكسوة في القاهرة ذات المجد التالد في كسوة الكعبة حتى قبل الإسلام . ولما انتصر السلطان سليم على المماليك لقب نفسه بـ « خادم الحرمين الشريفين » فاهتم منذ البداية بنسج كسوة الكعبة الشريفة وكسوة ضريح النبي عليه الصلاة والسلام وكسوة ضريح سيدنا إبراهيم الخليل وصنع للمحمل الشريف كسوة وقد تباهى في كسوة الكعبة وزركشة البرقع إلى الغاية (ابن إياس ج ٥ ص ٢١٢) وظلت الكسوة تنتج في القاهرة نسجا وتطريزا في دار الكسوة بالخرنفس وهي إحدى بيوت الأمراء المصريين جعلها محمد علي ورشة وشرع في عمارتها كما يقول الجبرتي في شهر ذي الحجة سنة ١٢٣٣ هـ . وقد بقيت هذه الورشة إلى اليوم تذكارا لنسج القاهرة لكسوة الكعبة وزخرفتها .

الباب الثالث

آثار القاهرة

الفصل الأول

من أشهر عمائر القاهرة

- جامع عمرو
- جامع الأزهر
- أسوار القاهرة وأبوابها
- مسجد المنار والى
- جامع ابن طولون
- مسجد الصالح طلائع
- قلعة الجبل
- مدرسة خازنك

جامع عمرو

الدكتور حسن الباشا

مؤسس هذا الجامع عمرو بن العاص رضى الله عنه دخل فى الاسلام فى السنة الثامنة بعد الهجرة وصار من أجلاء الصحابة ، وكان يشتغل فى الجاهلية بالتجارة ، واشتهر بدهائه وسعة حيلته سواء فى السلم أو فى الحرب . وقد رأس قبل اسلامه سفارة قريش الى الحبشة حين ذهب الى النجاشى ليفاوضه فى ان يسلم المسلمين الذين كانوا قد هاجروا الى الحبشة فرارا بدينهم من اضطهاد قريش . وبعد اسلامه اسند اليه النبى صلى الله عليه وسلم القيادة فى غزوة ذات السلاسل التى اشترك فيها ابو بكر وعمر بن الخطاب رضى الله عنهما .

وظل عمرو محتفظا بمكانته فى عهد الخلفاء الراشدين ، واشترك فى الفتوح الاسلامية ، وتولى القيادة فى بعضها .

انتهت اليه قيادة جيش الشام فى عهد عمر بن الخطاب بعد وفاة قائده يزيد بن أبى سفيان سنة ١٨ هـ (٦٣٩ م) وبعد فتح الشام أخذ عمرو ابن العاص يرغب أمير المؤمنين عمر بن الخطاب فى فتح مصر الى ان اذن له .

وتقدم عمرو بجيشه فى مصر الى ان وصل قرية أم دنين بالقرب من محطة مصر الحالية . وانتظر عند أم دنين الى ان اتاه المدد الذى كان قد ارسل فى طلبه من المدينة ، ثم تقدم الى حصن بابليون او قصر الشمع فى مصر القديمة الحالية ، وكان قلعة تتحصن فيها الحامية البيزنطية المستعمرة وتهدد منها أهل مصر . وفى شمال الحصن نصب عمرو فسطاطه أو مخيمه وظل محاصرا للحصن الى أن استولى عليه فى ٩ ابريل سنة ٦٤١ م . ثم توجه عمرو الى الاسكندرية ، وبعد ان فتحها رجع الى موقع فسطاطه فى جنوب حصن بابليون حيث اسس جامعـه وحوله مدينه القسـطاط .

وتولى عمرو ولاية مصر ، وظل اميرا عليها بقية خلافة عمر بن الخطاب رضى الله عنه ثم عزل بعد أربع سنوات من خلافة عثمان رضى الله عنه . واعاده معاوية الى اماره مصر من جديد فى سنة ٣٨ هـ (٦٥٨ م) بعد أن قام بدور خطير فى النزاع الذى نشب بينه وبين على رضى الله عنه وبفضل دهائه رجحت كفة معاوية ، وبقي بمصر اميرا الى ان توفى سنة ٤٣ هـ (٦٦٣ م) وعمره تسعون سنة ودفن بسفح المقطم . ولم يضلنا من آثار عمرو المعمارية بمصر غير جامعـه العتيق (شكل ٣ و ٩٩ - ١٠٢) .

وقد حدد عمرو مكان هذا الجامع فى الموقع الذى اختاره ليكون عاصمة لمصر ومقرا لحكمها ، ثم اتخذ الجامع مركزا لتخطيط هذه العاصمة فبنى بجواره دارا له ، واختطت الجند دورها حوله ، وبذلك صار جامع عمرو اساس مدينة القسطنطية التى صارت العاصمة العربية للديار المصرية ، وأصبحت الان جزءا من القاهرة : العاصمة الحالية للجمهورية العربية المتحدة (شكل ١ و ٩) .

ويحدد جامع عمرو مرحلة هامة فى تاريخ مصر بل فى تاريخ افريقيا كلها : فهو من جهة اقدم جامع فى افريقيا ، ومن جهة اخرى يرمز الى تخلص مصر من السيطرة الرومانية البيزنطية وبداية نشأة مصر العربية ، كما يحكى بعمره الطويل تاريخ القومية العربية فى مصر .

ولجامع عمرو أيضا اهميته الفنية والمعمارية ، ذلك انه جرى عليه كثير من التعمير والتجديد على طول التاريخ وبقيت به آثار من بعض العمائر التى اجريت به فى العصور المختلفة يمكن فى ضوئها ان ندرس تطور الطرز المعمارية والزخرفية فى مصر الاسلامية .

وقد وصف هذا الجامع كثير من المؤلفين نذكر منهم ابن دقماق والمقريزى وعلى مبارك ، وعنى بدراسة عمارته مجموعة من علماء الآثار والقنن الاسلامى أهمهم كوربت ومحمود أحمد وكريسويل وفيت وحسن عبد الوهاب واحمد فكرى وفريد شافعى .

اختار عمرو بن العاص موقع جامع على الضفة الشرقية لنهر النيل فى منطقة بها اشجار وكروم وتبعد نحو مائة متر جنوب حصن بابليون . وكان جامع عمرو عند انشائه يقع مباشرة على شاطئ النيل وقد اخذ مجرى النيل ينتقل تدريجيا نحو الغرب حتى صار يبعد الان عن الجامع نحو خمسمائة متر .

وكنتيجة لما اضيف الى الجامع من زيادات وما جرى به من عمائر لم يبق شئ البتة من بناء عمرو بن العاص .

والحق ان جامع عمرو الحالى لايشتمل على شئ من الجامع الاصلى القديم الذى بناه عمرو غير مساحة الارض التى كان قد بنى عليها . وتقع هذه المساحة المباركة فى النصف الشرقى من رواق القبلة اى على يسار الواقف فى رواق القبلة تجاه المحراب .

ويمثل جامع عمرو اقدم الطرز المعمارية لبناء المساجد واهمها ، وهو الطراز المشتق من عمارة الحرم النبوى الشريف : اى طراز الجامع الذى يتألف من صحن مربع او مستطيل يحف به من جوانبه الاربعة اروقة اربعة اعمقها رواق

القبلة • وعلى الرغم من أن جامع عمرو قد استقر على هذا الطراز فقد ذكر بعض العلماء أنه كان مسقوفا على عهد عمرو ولم يكن له صحن مربع .

وهذا يناقض ما عرف عن المساجد الجامعة التي بنيت في المدن الإسلامية التي أسستها الجيوش العربية الفاتحة ، والتي شيدت على نمط المسجد النبوي الشريف بالمدينة المنورة : مثل مسجد البصرة (١٤ هـ / ٦٣٥ م) ومسجد الكوفة (١٥ هـ / ٦٣٦ م) ، ومسجد عقبة بن نافع بالقيروان (٥٠ هـ / ٦٧٠ م) حيث كان المسجد عبارة عن مساحة تحف بها جوانب أربعة ، وفي جانب القبلة منها ظلة القبلة أو رواق القبلة .

وليس هناك ما يدعو إلى أن يشذ جامع عمرو في طرازه ولا سيما وأن هذا الجامع كان يتم فيه بدرجة أسرع من غيره من الجوامع التأسى بمسجد النبي في المدينة من حيث اتخاذ المظاهر الفنية التي تستجد في مسجد المدينة ، وإدخال المعالم الأخرى بمجرد استعمالها في الحرم النبوي الشريف •

كما استوحى عمرو في تخطيطه وفي العلاقة بينه وبين داره مسجد النبي صلى الله عليه وسلم وداره في المدينة المنورة ، إذ بنى عمرو داره خارج المسجد في شرقيه ومحاذية لجداره ، وترك بينها وبين المسجد طريقا يبلغ عرضه نحو أربعة أمتار •

لذلك كله من المرجح أن عمرو قد بنى جامعہ على نمط مسجد النبي صلى الله عليه وسلم بالمدينة : فكان بناء ذا جدران أربعة وله ظلة عند القبلة وصحن غير متسع ، وكان يحيط بالمسجد من جهاته الأربع طريق عرضه نحو أربعة أمتار وكان للمسجد بابان في كل من الجدار الشرقي ، الأيسر ، والجدار الغربي الأيمن ، والواجهة الشمالية •

وكان طول الجامع عند انشائه حوالي خمسة وعشرين مترا وعرضه خمسة عشر وكان مفروشا بالحصباء ومسقوفا بالجريد والطين ، ويرتكز سقفه على سوار من جذوع النخل .

واشترك في تحديد قبلته ثمانون من الصحابة وقيل ثمانية ومع هذا فقد جاءت قبلته منحرفة نحو الشرق عن الاتجاه الصحيح ، غير أنه يقال أن اشتراك هذا العدد من الصحابة في تحديد القبلة يجيز الإبقاء على وضعها دون تعديل • ومن الطبيعي ألا يكون بالجامع عند انشائه مؤذنة أو محراب مجوف إذ لم يكن هذان قد عرفا في المسجد النبوي الشريف أو في أي مسجد آخر في ذلك الوقت •

ويقال ان عمرو بن العاص استخدم فى اول الامر منبرا يخطب فوقه وحينما بلغ امير المؤمنين عمر ذلك ارسل الى عمرو يأمره بكسره وكتب اليه ، « اما يكفيك ان تقوم قائما والمسلمون جلوس تحت عقبك ؟ » .

ويقال ان عمرو انصاع لامر الخليفة عمر وكسر المنبر ولكنه اعاد استخدام المنبر بعد وفاة عمر .

ومن المرجح ان المنبر الذى اتخذه عمرو فى مسجده كان على مثال المنبر الذى صنع للنبي صلى الله عليه وسلم سنة سبع أو ثمان بعد الهجرة ، وكان يشتمل على ثلاث درجات فقط .

ولم تقتصر وظيفة جامع عمرو على الصلاة بل كان ايضا مركز الادارة والقضاء والافتاء والتدريس وغير ذلك من امور الدين والدولة . واشتهر بصفة خاصة كمركز للعلم ، وكان يتبرك به أهل مصر بزيارته والصلاة فيه وسمى بحق تاج الجوامع . وأشاد به ابن دقماق فقال : « امام المساجد ، ومقدم المعابد ، قطب سماء الجوامع ، ومطلع الانوار اللوامع ، موطن أولياء الله وحزبه ، طوبى لمن حافظ على الصلوات فيه ، وواظب على القيام بنواحيه ، وتقرب منه الى صدر المحراب ، وخر إليه راكعا واناب » .

فى العصر الاموى :

اضيف الى رقعة المسجد زيادات فى عصور مختلفة حتى وصلت مساحته الحالية ستة عشر ضعفا لمساحته التى كان عليها فى عهد عمرو . وصحب هذه الزيادات اجراء عمائر بقصد التجديد أو الترميم أو التجميل كان من نتيجتها أن تغيرت تماما معالمه المعمارية والزخرفية القديمة .

وعلى الرغم من ان العمائر التى تمت فى العصر الاموى لم يصلنا من آثارها شئ فان هذه العمائر كان لها اثرها فى تطور عمارة الجامع بصفة خاصة وتطور العمارة الاسلامية بصفة عامة .

وقد حدثت اولى هذه العمائر فى سنة ٥٣ هـ (٦٧٣ م) فى عهد مسلمة بن مخلد الانصارى والى مصر من قبل الخليفة معاوية بن ابي سفيان ، وكان سبب هذه العمارة ان المسجد ضاق بالمسلمين فشكوا الى مسلمة فكتب هذا الى معاوية بذلك فبعث معاوية اليه يأمره بالزيادة فى المسجد . وهدم مسلمة المسجد وزاد فى مقدمته أى عند الجانب المواجه للقبلة واضاف رحبة امام هذا الجانب صار الناس يصيفون فيها ، كما زاد فى الجمع من شرقيه مما يلى دار عمرو بن العاص حتى ضاق الطريق بينه وبين الدار .



شكل ٩٩ — جامع عمرو بن العاص — رواق القبلة ١٢١٢ هـ / ١٧٩٧ م

وتم في عمارة مسلمة بن مخلد تجميل المسجد وذلك عن طريق كسوته بالطلاء وزخرفة جدرانه وسقوفه وقرش أرضه بالحصر بدلا من الحصباء .

كما زود المسجد في هذه العمارة لأول مرة بوحدة معمارية صارت أساسا لظهور أحد المعالم المهمة في تصميم المساجد ونعني بذلك المئذنة : ذلك أن مسلمة ابن مخلد بنى في أركان الجامع أربع صوامع ليلقى منها الأذان ، ونقش اسمه عليها وأمر مسلمة بأن يؤذن المؤذنون منها في وقت واحد .

وقد ورد ذكر هذه الصوامع في شعر قاله عابد بن هشام الأزدي يمتدح فيه مسلمة ويشير فيه إلى عمارته لجامع عمرو وتجميله وزخرفته ويشيد بالصوامع وتجاوب أصوات المؤذنين فوقها وقد جاء فيه :

لقد مدت لمسلمة الليالي	على رغم العداة مع الأمان
وساعده الزمان بكل سعد	ويلغى البعيد من الأمانى
امسلم قارتقى لازلت تعلو	على الأيام مسلم والزمان
لقد احكمت مسجدا فاضحى	كأحسن ما يكون من المباني
فتاه به البلاد وساكنوها	كما تاهت بزينتها الغواني

وكملك من مناقب صالحات وأجدر بالصوامع للآذان
كان تجاوب الاصوات فيها اذا ما الليل القى بالجران
كصوت الرعد خالطه دوى وارعب كل مختطف الجنان

ولم يصلنا وصف واضح لعمارة هذه الصوامع الاولى غير انه من المرجح انها كانت اشبه بغرف مربعة التخطيط مقامة فوق سطح المسجد وتعلو فوقه على هيئة ابراج تشبه ابراج معبد دمشق وانها كانت مبنية بالاجر مثلها في ذلك مثل المسجد وكان المؤذنون يصعدون الى هذه الصوامع بواسطة سلم في الطريق ويقال ان خالد بن سعيد حول السلم فيما بعد الى داخل المسجد .

ويزعم بعض العلماء ان هذه الصوامع كانت النموذج لبناء مآذن جامع دمشق غير انه من المرجح ان هذه الصوامع بنيت - على العكس - تقليدا للمنارات الاربعة التي كانت في اركان جامع دمشق والتي كانت في اصلها ابراجا للمعبد الوثني القديم الذي اقيم جامع دمشق داخله .

وايا ما كان الامر فان بناء هذه الصوامع سبق بناء المآذن الاربعة ذات التخطيط المربع التي اقيمت سنة ٩١ هـ (٧٠٩ م) في عهد الوليد بن عبد الملك بالحرم النبوي الشريف بالمدينة المنورة ، كما يمكن اعتبارها مقدمة وتمهيدا للمئذنة المصرية الاولى التي اقامها بعد ذلك في جامع عمرو نفسه قرّة بن شريك في سنة ٩٢ هـ (٧١٠ م) وذلك حين هدم الجامع واعاد بناءه من جديد . غير انه تم في جامع عمرو قبل هدمه واعادة بنائه في عهد قرّة بن شريك عمارتان كانت احدهما في عهد عبد العزيز بن مروان والثانية في عهد عبد الله بن عبد الملك بن مروان .

فبعد ان ولي عبد العزيز بن مروان مصر من قبل اخيه الخليفة عبد الملك بن مروان اجري بجامع عمرو عمارة تضمنت توسعة المسجد وبخاصة عند جانبه الايمن او الجنوبي الغربي ، وكذلك عند جانبه المواجه للقبلة بأن ادخل فيه الرحبة التي كان قد اضافها مسلمة بن مخلد في سنة ٥٣ هـ (٦٧٣ م) ومن الملاحظ انه لم يستطع ان يوسع الجامع من جانبه الايسر او الشمالى الشرقى وذلك لوجود دار عمرو بن العاص عند هذا الجانب .

وعمل عبد العزيز بن مروان على ان يوفر للمسجد وسائل الهدوء والوقار والعمار اللائق به فرتب به قراءة المصحف وكان هو أول من فعل ذلك . ويقال انه دخل المسجد يوما عند طلوع الفجر فرأى في أهله خفة فأمر بغلق ابواب المسجد عليهم ثم اخذ يستطلع حالهم رجلا رجلا فكان يقول للرجل : ألك زوجة ؟ فيقول : لا ، فيقول : زوجوه ، ألك خادم ؟ فيقول : لا ، فيقول : أخدموه ، أحجبت ؟

فيقول : لا ، فيقول : احجوه ، أعليك دين ؟ فيقول نعم فيقول : اقضوا دينه . فأقام المسجد بعد ذلك دهرا عامرا .

أما عبد الله بن عبد الملك بن مروان فقد أمر في سنة ٨٩هـ بأن يرفع سقف المسجد وكان منخفضا . هذا ومن المعروف ان عبد الله بن عبد الملك بن مروان كان واليا على مصر من قبل اخيه الخليفة الوليد بن عبد الملك .

ولقد تمت عمارة قرة بن شريك العبسي التي سبقت الإشارة إليها في عهد الوليد أيضا وبإشارته .

وقد هدم قرة بن شريك الجامع في مستهل سنة ٩٢ هـ (٧١١ م) وأبتدا في بنائه في شهر شعبان من السنة نفسها ، وفرغ من بنائه في شهر رمضان سنة ٩٣ هـ (٧١٢ م) وكان يشرف على بنائه يحيى بن حنظلة مولى بنى عامر بن لؤى . وفي هذه العمارة زادت مساحة الجامع إذ أدخل فيه بعض دار عمرو بن العاص ودار ابنه في الجانب الأيسر أي الشمالي الشرقي كما وسع قليلا من ناحية القبلة ، وقد انتهز قرة بن شريك هذه الفرصة فصوب اتجاه القبلة وكانت منحرفة قليلا عن الاتجاه الصحيح وأصبح جدار القبلة يمتد حوالى ٥٧ مترا والجدار الأيسر أو الشمالي الشرقي ٩٨ مترا ، وصار الجامع يشتمل على صحن أوسط يحف به أربعة أروقة أعماقها رواق القبلة ، وصار للجامع أربعة أبواب في كل من جانبه الأيسر والأيمن وثلاثة في الجدار المواجه للقبلة . وأحدث قوة في الجامع مقصورة على مثل المقصورة التي كان قد أقامها معاوية بن أبي سفيان في جامع دمشق بعد محاولة الاعتداء على حياته .

وتم في هذه العمارة تزويد الجامع بوحدات ومعالم معمارية على جانب كبير من الأهمية الدينية والفنية . من ذلك ان الحق بالجامع أول نموذج للمآذن المصرية كما سبق أن ذكرنا وكذلك أدخل بالجامع لأول مرة محراب مجوف وكان محراب الجامع قبل ذلك مجرد مساحة مسطحة ربما كان يحف بها عمودان ملتصقان بحائط القبلة .

ومن الملاحظ أن هذا المحراب الجديد بنى في الحائط الجديد الذي شيد بعد توسعة الجامع من ناحية القبلة . وقد روى أن يكون هذا المحراب الجديد في سمت المحراب الأصلي الذي وضعه عمرو بن العاص ولذلك صار هذا المحراب الجديد يسمى « محراب عمرو » . ورغبة في توجيه الانظار الى هذا المحراب روى تذهيب أربعة أعمدة امامه : اثنان بالصف المقابل له ، واثنان بالصف الذي يليه .

ومن الواضح ان هذه العمارة التى أجريت بجامع عمرو فى ذلك الوقت كانت جزءا من خطة معمارية كبيرة حققها الخليفة الوليد بن عبد الملك فى اقطار الخلافة الاسلامية . وكان من هذه الخطة اعادة تشييد الحرم النبوى الشريف وعمارة الحرم المكى المبارك وتشييد الجامع الاموى بدمشق .

كما يلاحظ ان عمارة جامع عمرو قد تبعت فى كثير من مظاهرها عمارة الحرم النبوى الشريف بالمدينة فى عهد الوليد سنة ٩١ هـ : فكما أدخلت فى عمارة الحرم النبوى الشريف مساكن زوجات النبى صلى الله عليه وسلم فى رقعة المسجد النبوى كذلك أدخلت فى جامع عمرو دار عمرو ودار ابنه ، وكما زود الحرم النبوى فى عهد الوليد بمحراب مجوف زود جامع عمرو ايضا بمحراب مجوف . وبالإضافة الى ذلك قلد جامع عمرو المسجد النبوى فى التصميم العام من حيث اشتماله على صحن يحف به أربعة أروقة أعظمها رواق القبلة وفى ادخال أول نموذج للمآذن وفى العناية بتجميل الجامع وتزويقه على عادة الوليد فى بناء المساجد . ولقد كان لهذه المظاهر كلها أثرها فى عمارة المساجد فى مصر منذ ذلك الوقت .

هذا ومن المعروف انه فى سنة ٩٤ هـ (٧١٣ م) نصب قرة بن شريك فى جامع عمرو منبرا من الخشب وقد تبع ذلك ادخال المنابر فى قرى مصر ، وقد حدث ذلك فى عهد عبد الملك بن موسى بن نصير اللخمي حين ولى مصر من قبل مروان بن محمد آخر الخلفاء الامويين اذ أمر فى سنة ١٣٢ هـ (٧٤٩ م) باتخاذ المنابر فى القرى ولم يكن يخطب فيها الا على العصا .

فى العصر العباسى :

فى سنة ١٣٣ هـ (٧٥٠ م) دخل صالح بن على قائد العباسيين مصر متعقبا مروان بن محمد آخر الخلفاء الامويين الذى كان قد لجأ الى مصر املا فى ان يتخذها قاعدة له يسترد منها خلافته الضائعة أو على الاقل تحميه من الهلاك على يد العباسيين .

وكان مروان بن محمد قد نزل دار الذهب بالفسطاط وكانت دارا عظيمة بناها عبد العزيز بن مروان فى سنة ٦٧ هـ أثناء امارته لمصر فى خلافة اخيه عبد الملك بن مروان . وكان لهذه الدار قبة مذهبة اذا طلعت عليها الشمس لا يستطيع الناظر التأمل فيها خوفا على بصره .

وجرت فى الفسطاط مناوشات بين مروان بن محمد وبين العباسيين دارت فيها الدائرة على مروان فأمر باحراق دار الذهب . ولما لامه فى ذلك بنو عبد

العزیز بن مروان قال : (ان أبی ابنها لبنة من ذهب ولبنة من فضة والا لما تصاب به فی نفسك أعظم ولا يتمتع بها عدوك من بعدك) .

وفر مروان بن محمد الى أبی صیر الملق بأقلیم الفيوم حيث قتله العباسيون وبذلك انتهت الخلافة الاموية واستقر الامر للعباسيين واسندت اماره مصر الى صالح بن علی .

وكان من أهم المشروعات المعمارية التي قام بها الوالی العباسی الجديد عمارة جامع عمرو . وقد تضمنت عمارة صالح بن علی فی جامع عمرو توسعة الجامع من الشمال الغربی أى من ناحية الجانب المواجه للقبلة حيث اضاف اليه مساحة أقام فيها أربعة أروقة موازية لجدار القبلة كما فتح فی هذه الزيادة فی الجانب الشمالی الشرقی للجامع بابا جدیدا صار يعرف باسم باب الكحل وذلك لمقابلته لزقاق كان يسمى زقاق الكحل . وهكذا صار فی الجانب الشمالی الشرقی (الايسر) للجامع خمسة أبواب . وقد استلزمت هذه الزيادة ادخال دار الزبير بن العوام رضى الله عنه فی المسجد . وكانت هذه الدار تقع فی الشمال الشرقی من الجامع وفى شمال غرب دار عبد الله بن عمرو التي سبق ادخالها فی المسجد فی عهد قرة بن شريك . ويقال ان الزبير بن العوام كان قد ترك هذه الدار من قبل حينما تخاصم غلمانہ مع غلمان عمرو بن العاص ، ووهبها لمواليه ، وبنى لنفسه دارا اخرى . ثم اشترى عبد العزيز بن مروان الدار من موالى الزبير بن العوام ، وقسمها بين ولديه أبی بكر والاصبغ ، واشترى صالح بن علی الدار من ورثة الاصبغ وأبى بكر .

وحتى ذلك الوقت كان جامع عمرو هو المسجد الجامع الوحيد فی الفسطاط كما كان يحظى بحب اهل مصر الذين كانوا يتبركون به ويستمعون فيه الى الوعظ والارشاد .

وكان قد ادخل فيه القصص منذ سنة ٢٨هـ ، وكان متولى القصص يقوم فی اوقات معينة بالقراءة فی المصحف وبالوعظ والتذكير ، وكان يختم وعظه بالدعاء للخليفة وأعوانه ، والدعاء على أعدائه والمشرکين عامة .

وكان متولى القصص يقرأ القرآن فی الجامع فی مصحف يسمى (مصحف أسماء) وكان موضعه تجاه المحراب الكبير . ويقال ان هذا المصحف كان قد كتب لعبد العزيز بن مروان أثناء ولايته على مصر ، وقد انتهت ملكيته الى أسماء ابنة أبى بكر بن عبد العزيز فنسب اليها ، وبعد موت أسماء اشترى اخوها الحكم بن عبد العزيز بن مروان من ميراثها بخمسمائة دينار فجعله فی جامع عمرو ، وكان الناس يتبركون به وقد أشار اليه المقرئى فی كتابه (الخطط) .

وقد ظل جامع عمرو يحظى بعناية الولاة العباسيين على الرغم من انشاء
مسجد جامع آخر في سنة ١٦٩هـ .

وقد شيد هذا الجامع الثاني على يد الفضل بن صالح بن علي أثناء ولايته
على مصر من قبل الخليفة المهدي في مدينة العسكر التي أسسها صالح بن علي
وابوعون عبد الملك بن يزيد في الموقع الذي نزلا فيه بعسكرهما في شمال
القسطاط أثناء مطاردتهما لروان بن محمد . ولم يكتب لجامع العسكر البقاء إذ
خرب بخراب العسكر ، ونقل الى ساحل مصر حيث صار يعرف بجامع ساحل
الغلة .

ومن الولاة العباسيين الذين عنوا بعمارة جامع عمرو الأمير موسى بن عيسى
الهاشمي والي مصر من قبل الرشيد ، إذ زاد في سنة ١٧٥ هـ رحبة في مؤخر
الجامع أي عند الجانب المواجه لجانب القبلة وقد أدت زيادة هذه الرحبة الى
ان ضاق الطريق أمام الجامع فأخذ الوالي الدار المواجهة للجامع ووسع بها
الطريق .

وفي ذلك الوقت كانت شهرة جامع عمرو قد ذاعت باعتباره مكانا للدرس
والتعليم ، وعندما قدم الامام الشافعي الى مصر في حوالي سنة ٢٠٠ هـ القى فيه
دروسه في الفقه . وقد عرف المكان الذي كان يلقي فيه الشافعي دروسه في
جامع عمرو باسم زاوية الامام الشافعي وقد صار يحرص على التدريس فيها
بعد ذلك كبار الفقهاء والعلماء ، كما وقف عليها السلطان الملك العزيز عثمان بن
صلاح الدين الايوبي ارضا بناحية سندبيس .

وليس من شك في أن المكانة التي كانت لجامع عمرو في قلوب المصريين واقبال
الطلاب على تلقي العلم به كانت من الاسباب التي دفعت الولاة الى العناية به ،
والحرص على عمارته ، والعمل على توسعته كلما ضاق بالمصلين او
الدارسين .

ولقد اجريت العمارة الاساسية في جامع عمرو في العصر العباسي في سنة
٢١٢هـ (٨٢٧م) على يد عبد الله بن طاهر والي مصر من قبل الخليفة المأمون ،
وقد اتم هذه العمارة عيسى بن يزيد الجلودي بعد سفر عبد الله بن طاهر الى
بغداد في نفس العام .

ومن الملاحظ أن جامع عمرو كان قبل عمارة عبد الله بن طاهر طويلا وضيقا
أي أن عرضه كان صغيرا جدا بالنسبة لطوله ، ومن ثم كان من الطبيعي أن
يوسع من العرض وقد اضاف عبد الله الى الجامع من جانبه الجنوبي



شكل ١٠٠ — تاج عمود بجامع عمرو بن العاص تعلوه وسادة خشبية
مزخرفة برسوم نباتية محفورة يحتفل أنها ترجع الى سنة ٢١٢ هـ / ٨٢٧ م

الغربي (اليمين) مساحة تعادل مساحته قبل العمارة ، وبذلك تضاعفت مساحة الجامع وحدث توازن بين طوله وعرضه .

وتعتبر عمارة عبد الله بن طاهر اهم العمائر التي اجريت بجامع عمرو سواء من الناحية الاثرية أو من الناحية المعمارية . وبهذه العمارة استقرت حدود الجامع حتى الوقت الحاضر ، وصار الجامع على هيئة مربع منتظم طوله نحو ١٢٠ م مترا وعرضه نحو ١١٠ أمتار ، كما ظل الجامع محتفظا بتصميمه دون تغيير كبير حتى عصر المماليك .

وقد حاول كثير من العلماء تصور تصميم الجامع ومعالمه الاساسية بعد عمارة عبد الله بن طاهر وقدم بعضهم مشروعات لذلك على جانب كبير من الاهمية ، وربما كانت اقرب المشروعات الى الصحة تلك التي قدمها محمود أحمد وكريسويل وأحمد فكرى .

وقد اعتمد العلماء فى مشروعاتهم بصفة خاصة على أمور ثلاثة : أولها وصف المؤرخين للجامع . ومن أهم المؤرخين الذين وصفوا جامع عمرو من الناحية المعمارية ابن دقماق والمقريزى .

كما اعتمد العلماء ايضا على الحفائر التي اجريت بالجامع فى العصر الحديث وقد كشفت هذه الحفائر عن معالم قديمة أهمها أساس بعض الجدران التي شيدت على يد قرّة بن شريك فى سنة ٩٣ هـ ، وأساس الأروقة التي اضافها صالح بن على الى الجامع فى سنة ١٣٣ هـ ، وكذلك أساس بعض صفوف الأعمدة التي اقامها عبد الله بن طاهر نفسه بالاضافة الى ابواب الجامع الخمسة فى الجدار الشمالى الشرقى (اليسر) وثلاثة من أبوابه الأربعة فى الجدار الجنوبى الغربى (اليمين) (شكل ١٠٢) .

وكذلك استرشد العلماء فى مشروعاتهم لتصور تصميم الجامع عقب عمارة عبد الله بن طاهر بمعالم الجامع الحالية التي يرجح ان اقدمها يرجع الى عهد عبد الله بن طاهر نفسه وأيضا بحدوده الحالية التي سبق ان ذكرنا انها هى نفس الحدود التي كان عليها الجامع بعد زيادة عبد الله بن طاهر .

وقد اتضح من البحوث الدقيقة ان الجامع كان مشيدا بالاجر أو الطوب وانه كان يشتمل على ثلاثة عشر بابا : منها خمسة فى الجدار الشمالى الشرقى (اليسر) وأربعة فى الجدار الجنوبى الغربى (اليمين) ، وثلاثة فى الواجهة الرئيسية الشمالية الغربية ، وباب الخطيب فى جدار القبلة .

وكان الجامع يتألف من صحن تحف به اربعة اربعة تشتمل على صفوف من العقود ترتكز على اعمدة وتمتد موازية لجدار القبلة . وكان كل من رواق القبلة والرواق المواجه له يشتمل على سبعة صفوف من الاعمدة يحتوى كل منها على عشرين عمودا اما الرواقان الجانبيان فكانت صفوف اعمدتهما يشتمل كل منها على اربعة اعمدة .

وكان صحن الجامع يحف به اربع بوائك أو صفوف من العقود ترتكز على اعمدة وكانت كل من بائكة رواق القبلة والبائكة المواجهة لها تشتمل على اثني عشر عقدا في حين كانت كل من البائكتين الجانبيتين تشتمل على ثمانية عقود.

وكان بجدار القبلة ثلاثة محاريب ، أحدها في منتصف الجدار وهو المحراب الكبير وكان من عمل عبد الله بن طاهر وقد ذكر البعض أن هذا المحراب والمنبر بجواره قد اقيما مكان فسطاط عمرو بن العاص نفسه .

اما المحراب الثانى فكان الى يمين المحراب الاوسط وكان هو الاخر من عمل عبد الله بن طاهر .

اما المحراب الثالث فكان الى يسار المحراب الاوسط وكان يرجع الى عهد قرة بن شريك ، وكان قرة قد بناه فى الحائط الجديد الذى شيده بعد توسعة الجامع من ناحية القبلة فى سنة ٩٣هـ . وكان كما ذكرنا قد روى ان يكون هذا المحراب الجديد فى سمت المحراب الاصلى الذى وضعه عمرو بن العاص ولذلك كان هذا المحراب يسمى (محراب عمرو) . ومن المحتمل ان هذه المحاريب الثلاثة كانت فى مواجهة الابواب الثلاثة فى الواجهة الرئيسية المقابلة لجدار القبلة .

ومن المرجح ايضا انه كان فى كل ركن من اركان الجامع الاربعة مئذنة .

وتضمنت عمارة عبد الله بن طاهر كذلك اقامة لوح اخضر فى رواق القبلة وكان يقال أن الدعاء قبله مستجاب . وقد حدث أن احترق الجامع فاحترق هذا اللوح الأخضر فنصب أحمد بن محمد العجيفى لوحا آخر . وفى سنة ٨٠٤هـ (١٤٠١م) ازيل هذا اللوح وجدد لوح آخر بدله ونصب كما كان وقد شاهد المقرئى هذا اللوح الأخضر .

هذا ونستطيع فى ضوء عمارة عبد الله بن طاهر أن نستنتج بحض الحقائق، فنظرا الى أن عبد الله بن طاهر قد أضاف الى الجامع فى يمينه مساحة قدر مساحته فانه يستنتج ان الجامع الذى اسسه عمرو نفسه تقع رقعته فى النصف الايسر من الجامع الحالى .

كما يستنتج أيضا ان النصف الايمن من جامع عمرو الحالى أحدث عهدا من النصف الايسر وأن أى بقايا أثرية فى النصف الايمن لا يمكن أن ترجع الى ما قبل عمارة عبد الله بن طاهر فى سنة ٢١٢هـ .

وعلى الرغم من ان عمارة عبد الله بن طاهر قد ألتفها حريق فى سنة ٢٧٥هـ (٨٨٨م) مما أدى الى ضياع معالمها فانه من المعتقد أنه لا يزال بجامع عمرو حتى الان آثار تخلفت من هذه العمارة .

ومن هذه الآثار التى تنسب الى عبد الله بن طاهر بعض شبابيك قديمة بالجدار القبلى وبالجدار الجنوبي الغربى (الايمن) وبفضل هذه الشبابيك صار فى الامكان تصور تصميم شبابيك جامع عمرو فى عهد عبد الله بن طاهر وطريقة بنائها .

ويرى المرحوم محمود أحمد ان الشباك (كان يتكون من فتحة مستطيلة يعلوها عقد قريب من نصف دائرة سعته اصغر من سعة الفتحة ومتكىء بطرفيه على طبلية (أو وسادة) من الخشب محمولة على عمودين قائمين عند منتصفه سمك الشباك وحاملين أيضا لطبلية اخرى من الخشب ممتدة بقدر سعة العقد وقاسمة الشباك الجصى المركب بوسط السمك الى قسمين أحدهما أسفلها بارتفاع الفتحة المستطيلة والاخر أعلاها ومحمل عليها ومغط للعقد وكان كل شباك تكتفه طاقتان مسدودتان) .

ومن الملاحظ ان هذا النظام استعمل فيما بعد مع بعض الاختلاف فى شبابيك جامع ابن طولون وكذلك فى الشبابيك الباقية التى كشف عنها فى الجامع الازهر .

كما لاحظ الدكتور فريد شافعى أنه قد أستعمل نوع من العقود المدببة بقيت نماذج منه فوق الشبابيك الصغيرة فى جدار القبلة ، وحول الطواقى الزخرفية للحنيا فى اعلى الجدار الايمن (الجنوبي الغربى) عند الطرف الغربى ، ويرى الدكتور فريد شافعى أنه من المحتمل أن تكون هذه العقود من النوع المدبب ذى المركزين وانها بذلك تمثل أقدم امثلة العقد المدبب فى العمارة الاسلامية فى مصر .

وينسب الى عهد عبد الله بن طاهر طريقة بناء العقود (بجنزير) أى حلقة من صنجات من قوالب الاجر تتجه بطولها نحو مركز قوس العقد أى (جنزير من طوب على سيفه ويعلوه آخر من طوب على بطنه) وقد استعملت هذه الطريقة من قبل فى بناء عقود قصر المشتى وقصر الطوبة فى صحراء الشام اللذين يرجعان الى العصر الاموى . كما استعملت أيضا فيما بعد فى عمائر سامرا وفى جامع سامرا الكبير .

ومن الآثار التي بقيت في الجامع الحالي وتنسب الى عهد عبد الله بن طاهر بعض وسائد خشبية أو (طبالي) تعلو تيجان أعمدة في الركن الايمن من رواق القبلة ، وفي بعض الشبايك القديمة في الجدارين الجنوبي الغربي والشمالي الغربي ، ويزين هذه الوسائد الخشبية زخارف محفورة تتألف بصفة أساسية من شريط من لفائف متجاورة من العروق النباتية يخرج منها وحدتان من ورقة العنب الخماسية ومن زخرفة نباتية أخرى محورة تتألف من ثلاثة أو أربعة من الوريقات النباتية التي تنتهي كل منها بثلاث شعب . وتملا هاتان الوحدتان بالتبادل اللفائف المتجاورة . ومما يسترعى الانتباه أن هذه الزخارف قريبة الشبه من زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة وبعض الزخارف الجدارية بالمسجد الأقصى في القدس (شكل ١٠٠) .

وليس من شك في أن اتساع جامع عمرو بعد عمارة عبد الله بن طاهر قد أدى الى اقبال طلاب العلم اليه وإلى زيادة حلقات الدروس فيه . وقد بلغت حلقات الدروس في سنة ٣٢٦ هـ (٩٣٧ م) ثلاثا وثلاثين حلقة منها خمس عشرة حلقة للشافعية وخمس عشرة حلقة للمالكية وثلاث حلقات للحنفية .

وأخذت الحلقات في الإزدياد بعد ذلك حتى بلغت في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري (١٠ م) مائة وعشر حلقات .

ولم يتم بالجامع منذ سنة ٢١٢ هـ حتى دخول الفاطميين مصر في سنة ٣٥٨ هـ (٩٦٩ م) أية عمائر مهمة تغير من معالنه تغييرا جوهريا .

ومع ذلك فقد الحقت به في تلك الفترة زيادتان خارجه : اضيفت أولاهما في سنة ٢٣٧ هـ على يد الحارث بن مسكين عند توليه القضاء من قبل المتوكل على الله : إذ أمر ببناء رحبة الى جانب جدار الجامع الايمن (أو الجنوبي الغربي) ليتسع بها الناس ، وقد صار الناس يتبايعون فيها يوم الجمعة . وقد اضيف الى هذه الرحبة في سنة ٣٥٧ هـ رواق مقداره تسع أذرع أو حوالي ستة أمتار ونصف وقد بدأ بناء هذا الرواق على يد أبي بكر محمد بن عبد الله الخازن ، وتم في شهر رمضان سنة ٣٥٨ هـ على يد ابنه علي ابن محمد ، وزود هذا الرواق بمحراب وشباكين .

أما الزيادة الثانية التي اضيفت الى الجامع فقد تمت على يد أبي ايوب أحمد بن محمد بن شجاع أحد عمال الخراج في عهد أحمد بن طولون . وكانت هذه الزيادة أمام واجهة الجامع الرئيسية ، وصارت تعرف برحبة أبي ايوب ، وكان في غربيها محراب ينسب الى أبي ايوب أيضا .

وعلى الرغم من ان احمد بن طولون انتهى فى سنة ٢٦٥ هـ (٨٧٨ م) من تشييد جامع الضخم الذى لا يزال باقيا بمعظم معالمه الاصلية حتى اليوم فقد احتفظ جامع عمرو بمكانته باعتباره الجامع العتيق ، واول جامع بنى فى مصر وذكر فيه اسم الله تعالى ، كما ظل الجامع الاساسى الذى تقام فيه الصلوات . وتعد فيه الجمع والجماعات ، ويقصده المسلمون من سائر انحاء مصر للصلاة فيه ، ويحرص القادمون الى مصر على زيارته لمشاهدته والتبرك به .

وقد حدث فى عهد ابن طولون ان سطا احد اللصوص على بيت المال فى جامع عمرو وسرق منه بعض الدنانير ثم قبض عليه ابن طولون . وكان بيت المال هذا قد بناه بالجامع اسامة بن زيد التنوخى متولى الخراج بمصر فى سنة ٩٧ هـ ليحفظ به مال الدولة ، او ليودع به اموال اليتامى .

وقد حاول البعض نهبه فى سنة ١٤٥ هـ اثناء ولاية يزيد بن حاتم المهلبى غير انهم تضاربوا عليه بسيوفهم فلم يحصلوا منه على شئ كثير ثم انتهى امرهم بعد ان انفذ اليهم الوالى من تصدى لهم .

وقد شاهد بيت المال بجامع عمرو الرحالة ابن رسته الذى زاره فى القرن الثالث الهجرى ووصفه فى كتابه « الاعلاق النفيسة » بأنه يقع امام المنبر ، وانه على هيئة حجرة فوقها قبة وترتكز على اعمدة من حجارة ، وكان منفصلا عن سطوح المسجد ولا يمكن الوصول اليه الا عن طريق قنطرة من الخشب كانت تجر بالحبال حتى يستقر طرفها على سطح المسجد ، وكان له باب من حديد بأقفال . وواضح من وصف ابن رسته ان بيت المال كان فى رواق القبلة ، غير أنه يبدو أنه لم يأت القرن الخامس الهجرى حتى كان بيت المال قد نقل الى الرواق المواجه لرواق القبلة .

وفى عهد خماروية بن احمد بن طولون اجتاح جامع عمرو حريق فى سنة ٢٧٥ هـ (٨٨٨ م) دمر معظم عمارة عبد الله بن طاهر والرواق الذى عليه اللوح الاخضر ، فامر خماروية بعمارة الجامع وترميمه واعادته الى ما كان عليه . وقد تكلفت هذه العمارة ٦٤٠٠ دينار ، وتم فيها تزويق اكثر اعمدة الجامع ، ووضع لوح اخضر بدل اللوح الذى كان قد دمره الحريق .

وظل جامع عمرو ايضا موضع عناية الاخشيديين : ففي عهد الاخشيديين ذهب اكثر عمدته فى سنة ٣٢٤ هـ ، ولم يكن بالمسجد قبل ذلك عمد مذهب غير أربعة عمد حول قبلة المسجد كان قرّة بن شريك قد ذهب رؤوسها .

وفى سنة ٣٣٦ هـ بنى فيه غرفة فى السطح ليؤذن فيها المؤذنون وذلك على يد ابي حفص العباسى وكان قد ولى قضاء مصر . وأضيف الى رحبة الحارث رواق فى سنة ٣٥٧ هـ كما سبقت الاشارة الى ذلك .

فى العصر الفاطمى

لم يفقد جامع عمرو مكانته بعد دخول الفاطميين مصر فى سنة ٣٥٨ هـ (٩٦٩ م) . حقا أن الفاطميين أسسوا عاصمة جديدة فى شمال شرق الفسطاط هى القاهرة التى اتخذوها مركزا لاقامة الخليفة وحاشيته ومقرا لحكومته ، وبنوا فيها مسجدا جديدا هو الجامع الازهر الذى اعتبروه منذ البداية أشبه بالجامع الرسمى لهم .

ولكن مع ذلك ظل جامع عمرو هو المسجد الجامع للفسطاط او لمصر كما كانت الفسطاط تسمى ، ولا سيما اذا تذكرنا انه كانت قد خربت على يد العباسيين مدينة القطائع التى بناها احمد بن طولون مما ادى الى اهمال جامع ابن طولون كما كان الولاة العباسيون قد رجعوا الى الاقامة بالفسطاط بعد القضاء على الطولونيين .

وقد ظلت مدينة الفسطاط فى العصر الفاطمى المدينة الرئيسية من حيث العمل وسكنى الشعب ومن ثم ظل جامع عمرو محط العناية والرعاية من الحكومة الفاطمية ومن الشعب على السواء .

وقد وصف الجامع فى بداية العصر الفاطمى الرحالة ابو عبد الله محمد بن احمد المقدسى البشارى صاحب كتاب « احسن التقاسيم فى معرفة الاقاليم » الذى زاره قبل سنة ٣٧٥ هـ (٩٨٥ م) وقد ذكر المقدسى ان جامع عمرو كان يسمى السفلانى تمييزا له عن جامع ابن طولون الذى بنى على تل مرتفع ، كما ذكر انه جامع فخم حسن البناء فى حيطانه شىء من الفسيفساء ، وتعتمد اسقفه على اعمدة رخام ، وبه منبر حسن البناء ، وانه اعمر موضع بمصر ، والازدحام فيه كثير . وذكر ان الاسواق تحيط به الا أن بينه وبينها دار الشط وخزائن وميضاة .

وقد حرص الفاطميون على عمارة جامع عمرو وتجميله وتزويده بالاثاث الفخم حتى بلغ أوج ازدهاره فى عهدهم .

فى سنة ٣٧٨ هـ فى خلافة العزيز بالله ثانى الخلفاء الفاطميين بمصر شيدت فوارة تحت قبة بيت المال ، كما اضيفت مساقف خشب حولها ، ونصب فى الفوارة حباب الرخام للماء (اى ازيار) . ويقال ان هذه الفوارة كانت اول فوارة تبنى فى جامع عمرو .

غير ان اهم اعمال التعمير التى اجريت بجامع عمرو فى العصر الفاطمى تمت فى عهد الحاكم بأمر الله ، وقد شملت هذه عمل عمائر وتأثيث وتجميل .

فمن حيث العمارة والتجميل أجرى بالمسجد فى سنة ٣٨٧ هـ بعض ترميمات على يد برجوان الخادم. وكان من ضمن هذه الترميمات تجديد بياض المسجد، وقلع جزء كبير من الفسيفساء بأروقة المسجد ، وتبييض مواضعه .

وفى سنة ٤٠٦ هـ امر الحاكم بعمل رواقين فى صحن المسجد . وقد اقيم هذان الرواقان على عمد من حجر بدلا من عمد من خشب كان قد نصبها ابو ايوب احمد بن شجاع فى سنة ٢٥٧ هـ بناء على امر احمد بن طولون وجعل عليها ستائر لتقى الناس من حرارة الشمس . ويقال ان الحاكم اراد ان تدهن هذه العمد الخشب بدهان احمر واخضر فلم يثبت عليها الدهان ، فأمر بقلعها وجعلها بين الرواقين . وقد ذكر ابن دقماق انه باضافة هذين الرواقين كملت عدة أروقة الجامع فصارت سبعة فى مقدمه ، وسبعة فى مؤخره ، وخمسة فى شرقيه وخمسة فى غربيه ، وبذلك اتخذ الجامع التصميم الذى يمثل فى نظر العلماء المحدثين اكمل مراحلته .

والى جانب عمارة الجامع اهتم الحاكم بالتأثيث : ففى سنة ٤٠٣ هـ امر بأن ينزل اليه من القصر بألف ومائتين وثمانية وتسعين مصحفا ما بين ختمات وربعات منها ما هو مكتوب بالذهب ، وقد مكن الناس من القراءة فيها .

كما امر الحاكم بصنع تنور ضخم لانارة الجامع ، وقد تم صنع التنور وكان فيه مائة الف درهم فضة . وكان هذا التنور من الضخامة بحيث تعذر ادخاله من باب الجامع الا بعد قلع عتبتى الباب . وقد علق التنور فى الجامع فى احتفال كبير حضره جمع غفير من الناس .

وفى سنة ٤٠٥ هـ امر الحاكم بتزويد جامع عمرو بمنبر كبير . ومما تجدر الاشارة اليه ان جامع عمرو ظل محتفظا بالمنبر الخشب الذى كان قد نصبه قرة ابن شريك به فى سنة ٩٤ هـ والذى كان يعتبر أقدم منبر فى الاسلام بعد منبر النبى صلى الله عليه وسلم وبقي هذا المنبر بالجامع حتى قدوم الفاطميين الى مصر . ثم قام يعقوب بن كلس فى عهد الخليفة العزيز فى سنة ٣٧٩ هـ بقلع منبر قرة وكسره ، وجعل مكانه منبرا مذهبا . وقد قام الحاكم بنقل هذا المنبر المذهب الى جامع عمرو بالاسكندرية ، وجعل مكانه المنبر الكبير الذى سبقت الاشارة اليه ولم يلبث ان وجد هذا المنبر ملطخا ببعض القاذورات فوكل به من يحفظه ، ثم عمل له غشاء من أدم مذهب . وقد غير الحاكم خطيب الجامع اذ صرف بنى عبد السميع عن الخطابة بعد قيامهم بها نحو ستين سنة واسند الخطابة بالجامع الى جعفر بن الحسن بن خداع الحسينى الذى خطب على المنبر وهو مغشى .

وقد بدأت فى جامع عمرو فى عهد الخليفة المستنصر سلسلة من اعمال التعمير والتجميل . ففى سنة ٤٣٨ هـ عملت منطقة فضة فى صدر المحراب

الكبير أثبت عليها اسم الخليفة ، وجعل لعمودى المحراب أطواق فضة . وقد بقيت هذه الفضة بالجامع الى ان نزلت في عهد صلاح الدين ضمن ما نزع من مناطق الفضة من جوامع القاهرة .

وفي سنة ٤٤١ هـ تم تذهيب الجدار القبلى ، وفى سنة ٤٤٢ أجريت بعض أعمال العمارة والتجميل منها تعمير غرفة المؤننين بالسطح وإقامة مطلع للسطح من الخزانة المستجدة فى ظهر المحراب الكبير . وقد كشف حديثا عن باب على يمين المحراب الاوسط يرجح أنه كان باب الخزانة المستجدة .

هذا ولقد زار ناصرى خسرو الرحالة الفارسى جامع عمرو فى حوالى ذلك الوقت وبالح فى الاشادة به وبفخامته . وقد وصف ناصرى خسرو الجامع بأنه قائم على اربعمئة عمود من الرخام ، وان الجدار الذى عليه المحراب مغطى كله بالواح الرخام الابيض التى نقش عليها آيات من القرآن الكريم بخط جميل . وذكر ان المسجد كانت تحيط به الاسواق من جهاته الاربع وكانت ابوابه تفتح عليها وقال انه كان يوقد فيه فى ليالى المواسم اكثر من سبعمئة قنديل ، كما ذكر ان المسجد كان يفرش بعشر طبقات من الحصى الملون بعضها فوق بعض ، ولا يقل من فيه فى اى وقت عن خمسة الاف من طلاب العلم والغرباء والكتاب الذين يحررون الصكوك .

وفى عهد المستنصر زود جامع عمرو ببعض قطع من الاثاث تعتبر ظاهرة مهمة فى اثاث الجوامع : ذلك أنه فى شهر ربيع الاخر من سنة ٤٤٢ هـ عملت لموقف الامام فى زمن الصيف مقصورة من خشب ومحراب ساج منقوش بعمود صندل وكانت هذه المقصورة تعلق فى الشتاء اذا صلى الامام فى المقصورة الكبيرة . ويذكرنا هذا الاثاث الخشبى بالمحاريب الخشبية التى يمكن نقلها والتى اقتصر ظهورها على العصر الفاطمى ، وقد وصلنا منها ثلاثة محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة .

هذا وقد تم فى عهد المستنصر ايضا تزويد جامع عمرو بمئذنة فى سنة ٤٤٥ هـ على يد القاضى أبى عبد الله أحمد أبى زكريا . وقد شيدت هذه المئذنة وسط الجدار القبلى . كما شيدت بالجامع مئذنتان اخريان فى سنة ٥١٥ هـ (١١٢١ م) فى عهد الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالى احدهما صارت تعرف باسم المئذنة الكبيرة ، وكانت فى الطرف الايسر من جدار القبلة حيث يوجد الان الضريح الذى يطلق عليه اسم ضريح عبد الله بن عمرو ، والثانية المئذنة السعيدية وكانت وسط الواجهة البحرية ، وربما كانت فى الموقع الذى تشغله الان المئذنة القائمة فوق باب الجامع او ربما كانت فوق الباب الثانى الاوسط بنفس الواجهة .

وقد ارتبط بجامع عمرو في عصر العباسيين وعصر الفاطميين بعض أمور وعادات صارت من التقاليد المرعية من ذلك انه اشتهر به بعض اماكن صار يتبرك بها الناس وصار يستحب الصلاة والدعاء عندها مثل بعض ابوابه ، ومحراب صغير كان في جدار الجامع الغربي ، وخرزة البئر واللوح الاخضر ، وسطح الجامع وزاوية كانت تسمى زاوية فاطمة نسبة الى فتاة اسمها فاطمة ابنة عفان كان أبوها قد أوصى بأن تترك في الجامع فتركت في هذا المكان فعرف بها .

وكان من العادات المتبعة الا يغلق الجامع فيما بين الصلوات وقد حدث ان أمر أحد الولاة في سنة ٢٩٤ هـ باغلاق المسجد وعدم فتحه الا في اوقات الصلوات ، وقد نفذ هذا الامر عدة أيام فضج أهل المسجد ففتح لهم .

ولم تكن صلاة العيد تقام بجامع عمرو في القرون الثلاثة الاولى ، ولكن في بداية القرن الرابع الهجري بدأت به صلاة الفطر ويقال ان ذلك كان في سنة ٣٠٦ هـ او ٣٠٨ هـ وذلك حين صلى فيه رجل يعرف بابن ابي شيخة .

وقد بدأ في عصر الفاطميين تقليد ظل مرتبطا بجامع عمرو فترة طويلة وهو : اقامة صلاة آخر جمعة في رمضان به ، وكانت عادة الخليفة ان يصلى الجمعة الثانية في جامع الحاكم ، والثالثة في الجامع الأزهر ، والآخرى في جامع عمرو ، وكان الخليفة يذهب الى الجامع في موكب فخم . وقد بطلت هذه العادة بعد الدولة الفاطمية ثم بعثت من جديد في عهد مراد بعد اصلاح الجامع في سنة ١٢١٢ هـ (١٧٩٧ م) .

في عصر الأيوبيين والمماليك :

على الرغم من ان عصر الفاطميين كان عصر الازدهار بالنسبة لجامع عمرو بن العاص فقد حدث في نهايته ان تخرب هذا الجامع نتيجة بعض الاعمال السياسية والحربية ذلك انه في سنة ٥٦٤ هـ طمع عموري ملك بيت المقدس في مصر فدخلها على رأس جيشه من الصليبيين ، واخذ يتقدم فيها حتى وصل فعلا بركة الحبش في جنوب الفسطاط حيث أخذ يستعد لاحتلال المدينة .

ولكى يحول شاور وزير العاضد آخر الخلفاء الفاطميين دون الصليبيين ودخول الفسطاط أمر باحراقها فاشتعلت فيها النيران مما اضطر عموري الى التحول عن الفسطاط ومحاولة دخول القاهرة التي قاتل أهلها دونها بصبر وشجاعة .

ولم يلبث عموري ان تراجع عن القاهرة بل وخرج من مصر كلها عندما بلغه نبأ تحرش السلطان نور الدين صاحب دمشق وحلب بدولته في الشام ، وكذلك

قدوم اسد الدين شيركوه الى مصر على رأس جيش من قبل نور الدين . وهكذا نجت مصر من الصليبيين .

غير أن حريق الفسطاط كان من الشدة بحيث أدى الى خرابها وتدمير دورها . ويحكى المقرئى فى خططه قصة هذا الحريق واثره فيقول : فخرج اليها فى اليوم التاسع من صفر من السنة المذكورة عشرون ألف قارورة نطف وعشرة آلاف مشعل مضمرة بالنيران وفرقت فيها . واستمرت النار فى مصر أربعة وخمسين يوما والنهاية تهدم ما بها من المباني وتحفر لآخذ الخبايا .

ومن الواضح ان هذا الحريق المدمر قد أدى الى تشعث جامع عمرو الذى ظل على حاله الخربة حتى انتهاء الدولة الفاطمية وانتقال السلطة الى صلاح الدين الايوبى فامر بعمارته وتجديده فى سنة ٥٦٨ هـ .

وقد اشتملت عمارة صلاح الدين للجامع على اعادة بناء ايوان القبلة بما فى ذلك المحراب الكبير الذى كسى بالرخام ونقش عليه اسم صلاح الدين .

ويتضح من وصف المقرئى لعمارة صلاح الدين ان جامع عمرو كان يشتمل فى ذلك الوقت على غرف فوق سطحه يسكنها البعض : اذ يذكر انه « جعل فى سقاية قاعة الخطابة قسبة الى السطح يرتفق بها أهل السطح . . وهو فى كتف دار عمرو الصغرى البحرى مما يلى الغربى قسبة اخرى الى محاذاة السطح وجعل لها ممشاة من السطح اليها يرتفق بها أهل السطح » . وقد ازيلت هذه الغرف بعد ذلك فى عهد الظاهر بيبرس .

ويبدو أن جامع عمرو لم يحظ بعناية كبيرة فى عصر الأيوبيين كما يستشف مما ذكره ابن سعيد المغربى الذى زاره فى اواخر العصر الايوبى : اذ يقرر انه وجده جامعا قديما البناء غير مزخرف يتخذة اهل الفسطاط مكانا للنزهة فيجلسون فى أرجائه ويتناولون طعامهم ، والصبية يطوفون عليهم بأوانى الماء ، والصبيان يلعبون فى صحنه ، والبياعون يبيعون فيه أصناف المكسرات والكعك وما أشبه ذلك ، والاهالى يعبرون فيه بأوطئة اقدامهم من باب الى باب ليقرب عليهم الطريق .

غير أن ابن سعيد يضيف الى ذلك انه كان عامرا بالمصلين وبحلق المتصدرين لاقراء القرآن وتدريس الفقه والنحو ، وانه وجد فيه من الرونق وحسن القبول وانبساط النفس ما لم يجده فى جامع أشبيلية بالاندلس مع زخرفته والبستان الذى فى صحنه، ثم يقول « ولقد تأملت ما وجدته فيه من الارتياح والانس دون منظر يوجب ذلك فعلمت أنه سر مودع من وقوف الصحابة رضوان الله عليهم فى ساحته عند بنائه » .

والحق ان جامع عمرو لا يزال حتى اليوم يختص بهذه الميزة : اذ يشعر زائره براحة نفسية كبيرة رغم قدم بنيانه ، وتهدم كثير من أجزائه .

على أن جامع عمرو قد حظى في عصر المماليك ببعض عمائر أجريت فيه بقصد الترميم والتجميل والصيانة .

وقد أجريت أولى هذه العمائر في عهد عز الدين أيبك أول السلاطين المماليك : اذ أزال شعت الجامع ، وجدد بياضه ، وجلى عمدته وأصلح رخامه حتى صار الجامع كله مفروشا بالرخام حتى ما تحت الحصر .

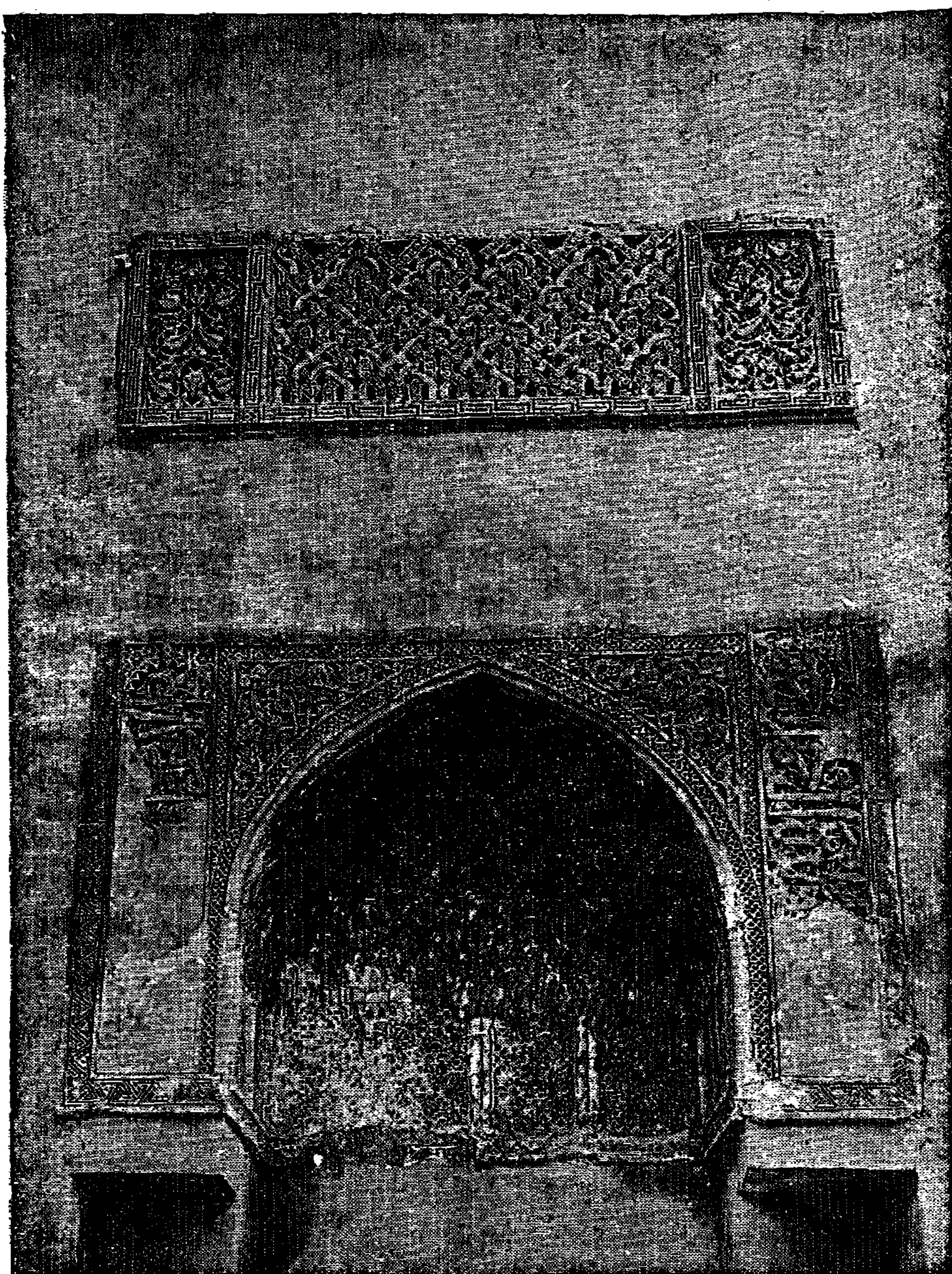
كما أجرى بالجامع في عهد السلطان الظاهر بيبرس عمارة كبيرة انتهت في سنة ٦٦٦ هـ . وتم في هذه العمارة هدم واجهة ايوان القبلة وإعادة بنائها بعمد وعقود جديدة ، واقامة لوح أخضر جديد كتب عليه اسم السلطان بيبرس . وتم في هذه العمارة أيضا زيادة أربعة عمد قرنت بأربعة عمد تحت اللوح الأخضر والصف الثانى منه .

وتضمنت هذه العمائر أيضا إعادة بناء مؤخر الجامع وسوره البحرى ، وإزالة الغرف التى كانت قد استحدثت فوق سطح الجامع التى سبقت الإشارة إليها وذلك فيما عدا غرفة المؤذنين القديمة وثلاث خزائن لرؤساء المؤذنين .

وحرصا على جدران الجامع ورغبة في تقويتها أبطل جريان الماء من النيل الى فوارة الفسقية ، وعمرت دعائم بالزيادة البحرية لشد جدار الجامع البحرى وزيد فى عمد الزيادة ما قوى به الدعائم المذكورة ، وسد شباكان كانا فى الجدار ليتقوى بذلك .

وفى عهد المنصور قلاوون كان الجامع قد ساء حاله فكلف السلطان الامير عز الدين الاقرم احد رجال الدولة بعمارته فأجرى بالجامع بعض اعمال طفيفة لم تزل القبول لدى الناس . من ذلك مثلا أنه جرد نصف العمدة التى بالجامع فصار العمود نصفه الاسفل أبيض وباقيه أسمر فصار الناس يقولون من باب السخرية أنه « البس العواميد كالشيخ العريان » وكان الشيخ العريان أحد المتصوفين المشهورين فى هذا الوقت وكان يستر نصفه الاسفل بمئزر أبيض ويبقى أعلاه عريان .

وربما كانت أهم العمائر التى أجريت بالجامع من وجهة النظر الاثرية والفنية تلك التى تمت فى عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون على يد الاميرسلار نائب السلطنة . وقد أجريت هذه العمارة على أثر زلزال حدث فى سنة ٧٠٢ هـ وادى الى تشعث الجامع .



شكل ١.١ - محراب سلار بجامع عمرو بن العاص - ٧.٣ / ١٢.٢ م

وعلى الرغم من أن هذه العمارة لم تتم على نحو كامل ، واقتصرت على إعادة بناء جزء من جدار الجامع البحرى أو واجهة الجامع وعلى تجديد الزيادة البحرية أمامه ، وعلى بعض أعمال التجميل والترميم الأخرى فإن أهمية هذه العمارة ترجع الى أنه قد بقى منها حتى اليوم محراب جصى لا يزال يشاهد فى واجهة الجامع الرئيسية من الخارج بالإضافة الى بعض الشبابيك الجصية فى نفس الجدار (شكل ١٠١) .

ولا يزال هذا المحراب الجصى يشتمل على بقايا زخارف بارزة من اللوائف والتوريقات النباتية الجميلة التى اصطلح علماء الآثار على تسميتها باسم « الارابيسك » وتمثل هذه الزخارف المستوى الرفيع الذى تطور اليه هذا النوع من الزخرفة الاسلامية فى عصر المماليك .

اما باقى العمائر التى تمت فى عصر دولة المماليك البحرية فتكاد تكون فقط فى خارجه أو زياداته .

هذا وقد أشير الى جامع عمرو فى رحلة البلوى لـخالد بن عيسى بن أحمد بن ابراهيم المغربى التى بداها فى سنة ٧٣٦ هـ وأتمها سنة ٧٤٠ هـ وقد جاء فيها انه زار مصر وكان يتردد الى المسجد العتيق الحافل الذى بناه عمرو بن العاص وينسب اليه فكان يرى جامعا منيرا ومسجدا له صحن فسح واسبوار حافلة ومقاصير من العود عجيبة وتواريخ مكتوبة بالخط الحافل المذهب كثيرة ، وقد اشار الى كتابة اثرية منها تشتمل على نص تجديد باسم السلطان صلاح الدين يوسف بن ايوب .

كما جاء وصف الجامع فى ذلك الوقت تقريبا بطريقة مفصلة فيما كتبه ابن المتوج المتوفى سنة ٧٣٠ هـ . ويتضح من هذا الوصف ان جامع عمرو قد ظل محتفظا فى عصر المماليك بتصميمه ومعظم معالمه التى كان عليها فى العصر الفاطمى وكذلك بحدوده التى صا رعليها فى عهد عبد الله بن طاهر فى سنة ٢١٢ هـ والتى بقى عليها الى الان ، وقد نقل المقرئى وصف ابن المتوج فى كتابه الخطط (الجزء الثانى صفحة ٢٥٣ - ٢٥٦) .

وقد اعتمد على هذا الوصف ابن دقماق المتوفى سنة ٨٠٨ هـ فيما تركه لنا من معلومات وافية عن الجامع استعان بها العلماء المحدثون فى محاولتهم تصور ماكان عليه الجامع فى اواخر القرن الثامن الهجرى وعلى رأسهم كوريت ومحمود احمد وكريسويل واحمد فكرى . ويتضح من هذه المعلومات أن جامع عمرو لم يكن فى ذلك الوقت يختلف عنه فى عصر ابن المتوج .

ويعتقد محمود احمد أنه بقى بالجامع من هذا العصر عمودان يقعان أسفل

المئذنة الغربية البحرية المستجدة ، وكذلك الابواب الثلاثة التى لا تزال مفتوحة بواجهة الجامع ، وكذلك قاعدتا المئذنتين الجديدة والمستجدة فى طرفى الواجهة الرئيسية . ويعتقد ان هاتين القاعدتين لا تزالان تحتفظان بكثير من معالمها الاصلية وخصوصا هيكل الشبابيك وجانب من خشب حلق شباك والحزام المتصل به .

ومما تجدر الاشارة اليه ان المقريزى وابن دقماق لم يشيرا قط الى ضريح عبد الله بن عمرو ولا الى المحراب الموجود فى آخر الرواق الثانى من ايوان القبلة الذى يقول البعض انه محراب تعبد للسيدة نفيسة ، ويزعم البعض الاخر انه للسيدة فاطمة الزهراء بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم مما يؤكد ان هذه المعالم قد شيدت بالمسجد بعد ذلك .

هذا وقد اجرى بجامع عمرو عمارة جديدة فى سنة ٨٠٤ هـ : اذ حدث ان تشعث الجامع ومالت اعمدته واوشك على السقوط فقام بعمارته الرئيس برهان الدين ابراهيم بن عمر بن على المحلى رئيس التجار يومئذ بديار مصر ، وقد استعان فى ذلك بذويه . فهدم ايوان القبلة بأسره فيما بين المحراب الكبير الى الصحن طولا وعرضا بما فى ذلك اللوح الاخضر ، واعاد البناء حسب تصميمه السابق وجدد العمد كلها ورسم جميع جدران الجامع ، وأصلح رخام الصحن ، وقوى السقوف وبيض الجامع كله ، كما اقام لوحا اخضر جديدا ونصبه كما كان ، وهذا هو اللوح الذى كان موجودا ايام المقريزى .

وكان من جراء هذه العمارة ان عاد الجامع جديدا بعد ما كاد ان يسقط على حد تعبير المقريزى .

ويبدو ان الجامع لم تجر فيه عمارة اخرى كبيرة فى عصر المماليك الشراكسة (٧٨٤ — ٩٢٢ هـ) اللهم الا ما كان من ترميم السلطان قايتباى لحيطان الجامع واسقفه فى سنة ٨٧٦ هـ .

وقد اخذت حال الجامع بعد ذلك فى التدهور ، وازداد تهدمه ، وهجره الناس بعد ان ازداد خراب الفسطاط ولا سيما بعد دخول العثمانيين مصر .

فى العصر الحديث :

فى شهر ذى الحجة سنة ٩٢٢ هـ (١٥١٧ م) دخل السلطان سليم العثمانى مصر ، ثم لم يلبث ان شنق السلطان طومان باى وبذلك انتهت سلطنة المماليك وبدأت فى مصر السيطرة العثمانية التى استمرت نحو ثلاثة قرون .

وتحت السيطرة العثمانية فقدت مصر مركزها كدولة مستقلة ، وصارت ولاية عثمانية يذهب معظم خيرها الى غيرها . وكان من نتيجة ذلك ان خمدت فيها روح الابتكار ، وفقدت الاصاله الفنية التى كانت من اخص خصائصها .

وكان من الطبيعي الا يحظى جامع عمرو طوال هذه الفترة بالعناية والرعاية اللازمة ، لا سيما وان القسطنطين كانت قد عمها الخراب وغادرها السكان ، فبعد جامع عمرو عن العمران وهجره المصلون .

غير انه فى نهاية هذا العصر وقبيل دخول الفرنسيين مصر فطن مراد بك احد الحكام فى مصر الى حالة الجامع الذى كان قد تخرب بنيانه وسقط سقفه ومالت بعض اواوينه ، فعمل على عمارته .

وقد بدأت عمارة مراد بك لجامع عمرو فى سنة ١٢١١ هـ (١٧٩٦ م) وتمت فى سنة ١٢١٢ هـ . وقد اعاد مراد بك بناء الجامع من جديد وبيضه وجدد سقفه وقرشه بالحصر وعلق به القناديل .

غير انه مما يؤسف له ان هذه العمارة قد غيرت معالم الجامع كلها فيما عدا حدوده الخارجية فلم يراع فيها التصميم الاصلى للجامع ، وغيرت ابعاد الايوانات والصحن : ذلك ان ايوان القبلة قد صار يشتمل على ستة صفوف من الاعمدة بدلا من سبعة ، كما ان البوائك او صفوف العقود اصبحت عمودية على حائط القبلة بعد ان كانت موازية له من قبل وكان من نتيجة ذلك ان بعض صفوف العقود انتهت اطرافها من ناحية حائط القبلة عند بعض الشبابيك مما ادى الى سد هذه الشبابيك ، كما أنه من الملاحظ أن أرجل بعض العقود الجانبية قد صادفت بعض الشبابيك مما ادى الى سدّها هي الاخرى .

وفى عمارة مراد بك ايضا اقيمت اعمدة الاروقة على قواعد جديدة غير متينة فى أماكن مغيرة للعمد القديمة (شكل ٣ و ٩٩) .

ومن المرجح انه فى هذه العمارة بنيت المذنتان الباقيتان الان بالجامع واحداهما فوق المدخل الايمن فى الواجهة والثانية فوق الزاوية القديمة عند الطرف الايمن من جدار القبلة ، وكلتاهما ذات طراز تركى عثمانى الا انهما قصيرتان نسبيا (شكل ٣ و ١٠٢) .

وقد اقام مراد بك بمناسبة هذه العمارة اربع لوحات تأسيسية من الرخام حفر عليها اشعار ركيكة تشيد بعمارته للمسجد وتأريخها ، ولا تزال هذه اللوحات باقية حتى الان .

ومن هذه اللوحات لوحة مثبتة أعلى الباب الاوسط بالواجهة الرئيسية وتشتمل على شعر جاء فى آخره :

« ونشوة السعد قد قالت مؤرخة انشأت حمدا مراد الحى مسجده »

ويساوى الشطر الثانى من هذا البيت بحساب الجمل العدد ١٢١١ وقد اثبت هذا الرقم فعلا اسفل اللوحة وهو يشير الى تاريخ عمارة الجامع .

وفى اعلا الباب الايمن الرئيسى بالواجهة اسفل المتئذنة لوحة تأسيسية ثانية مما جاء فيها « انشاء مولانا مراد بالمراد » وفى آخرها ما نصه :

« ونشوة العز قد طالت يؤرخ بسم العز مراد جامع الشرف

ويساوى الشطر الثانى ايضا بحساب الجمل العدد ١٢١١ وهو تاريخ العمارة . أما اللوحة الثالثة فتوجد اعلى المحراب الأيسر فى جدار القبلة وهى تشتمل على شعر نصه :

لمسجد ابن العاص أضحى بعد هدم قد أصابه
كعبة يسعى اليها يرتجى فيها الاجابة
عمل التاريخ رجح قد بنى هذا الصحابة
والشطر الثانى من البيت الاخير يساوى رقم ١٢١١ نفسه .

أما اللوحة الرابعة فهى مثبتة الان بجدار القبلة الى يسار المحراب الكائن فى منتصف الجدار تقريبا وقد نقش عليها شعر نصه :

أنظر لمسجد عمرو بعد ما درست رسومه صار يحكى الكوكب الزاهى
نعم العزيز الذى لله جوده أمير اللوا مراد الامر الناهى
له ثواب جزيل غير منقطع على الدوام لانظار وأشبه
لاح القبول عليه حين أرخه هذا البناء على مراد الله

ويساوى الشطر الثانى من البيت الاخير بحساب الجمل رقم ١٢١٢ وهو محفور اسفل اللوحة وهذا الرقم يشير من غير شك الى تاريخ تمام العمارة .

وقد ذكر الجبرتى أن مراد بك صلى بالجامع بعد تمام عمارته آخر جمعة من رمضان سنة ١٢١٢ هـ وقد احيا بذلك التقليد الذى بدأ فى عصر الفاطميين .

ومن المعتقد ان هذا التقليد يتضمن أحياء ذكرى عمرو بن العاص مؤسس الجامع الذى توفى ليلة عيدة الفطر أى فى آخر أيام رمضان .

وكما نكب جامع عمرو فى العصر العثمانى نكب ايضا اثناء حملة الفرنسيين

الذين غزوا مصر فى سنة ١٧٩٨ (١٢١٢ هـ) وحاولوا احتلالها وتحويلها الى مستعمرة فرنسية . وقد قاوم المصريون الاحتلال الفرنسى طوال السنوات الثلاث التى قضاها الفرنسيون فى مصر حتى ارفعوا اخيرا على الجلاء ثم تولى محمد على حكم مصر .

وعلى الرغم من الاصلاحات التى اجراها محمد على بجامع عمرو استمر اهمال الجامع الى ان سقط ايواناه الجانبيان فى سنة ١٣٠٠ هـ (١٨٨٢ - ١٨٨٣ م) ولم تقم لهما قائمة حتى الآن .

وفى سنة ١٣١٧ هـ (١٨٩٩ م) أجرى ذىوان الاوقاف بالجامع عمارة تضمنت تجديد سقف ايوان القبلة وجزء من الايوان المواجه له ، واقامة جدران الجامع وفرش ارضه بالبلاط ، وقد اسهم فى هذه العمارة العالم الاثرى المرحوم محمود احمد .

ومنذ سنة ١٣٢٣ هـ (١٩٠٦ م) تولت لجنة الاثار العربية ثم مصلحة الاثار من بعدها العناية بجامع عمرو ، وقد اصلح ايوان القبلة ، واجرى فى صحن الجامع حفائر كشفت عن قواعد الاعمدة القديمة ، وعن اساس عمائر ترجع الى عصور مختلفة .

ولقد شغل موضوع اعادة جامع عمرو الى عصر ازدهاره بال القائمين على رعاية الاثار العربية بمصر فبدأوا اولابتقويته بصفة مبدئية حتى لايتهاوى كله ، ثم أجروا به الحفائر للكشف عن اساساته القديمة حتى يمكن تصور تصميمه القديم فى ضوء المكتشفات بالاضافة الى ما جاء عنه بالمصادر الادبية ، ثم ازالوا ما حوله من المنازل وبذلك ظهرت جدرانه من الخارج من جميع الجهات وعملوا على تقوية هذه الجدران ، وقد كشف اثناء هذه الاعمال عن معظم ابواب الجامع القديمة ، ثم أعلن عن مسابقة عامة لوضع تصميم للجامع حسب حالته القديمة فى عصر ازدهاره ، وقد قدمت فى ذلك سبعة مشروعات . واخيرا انتهت كل هذه الجهود باعتماد اربعة آلاف جنيه لعمارة الجامع .

ويشتمل الجامع الان على ايوانين فقط ، هما ايوان القبلة ، والايوان المواجه له . أما ايوان القبلة فيشمل ستة صفوف من الاروقة موازية لجدار القبلة غير ان الاعمدة فى هذا الايوان تحمل عقودا تمتد صفوفها عمودية على جدار القبلة .

وفى جدار القبلة محرابان : أحدهما فى منتصف الجدار تقريبا وربما يرجع الى عهد مراد بك ، والثانى يقع الى يساره .

أما الايوان المواجه لايوان القبلة فيشتمل على رواق واحد وبين الايوانين صحن أو فناء واسع فسيح في وسطه بناء مصلح تعلوه قبة صغيرة وداخله بئر ، ويحيط به أعمدة تحمل مظلة .

وليس بالجامع حاليا غير اربعة ابواب جميعها بالواجهة الرئيسية منها الابواب الثلاثة القديمة وباب رابع احدث قرب الطرف الايمن للواجهة وقد كان في الاصل يفتح على مiazza كانت قد انشئت حديثا .

وللجامع مؤننتان سبقت الاشارة اليهما وترجعان على الأرجح الى عهد مراد .

وفي واجهة الجامع من الخارج محرابان : احدهما محراب سلار الذي سبقت الاشارة اليه وهو في وسط الواجهة تقريبا ويرجع الى عصر المماليك (شكل ١٠١) والثاني محراب حديث قرب الطرف الايمن وربما كان يصل الى في المiazza .

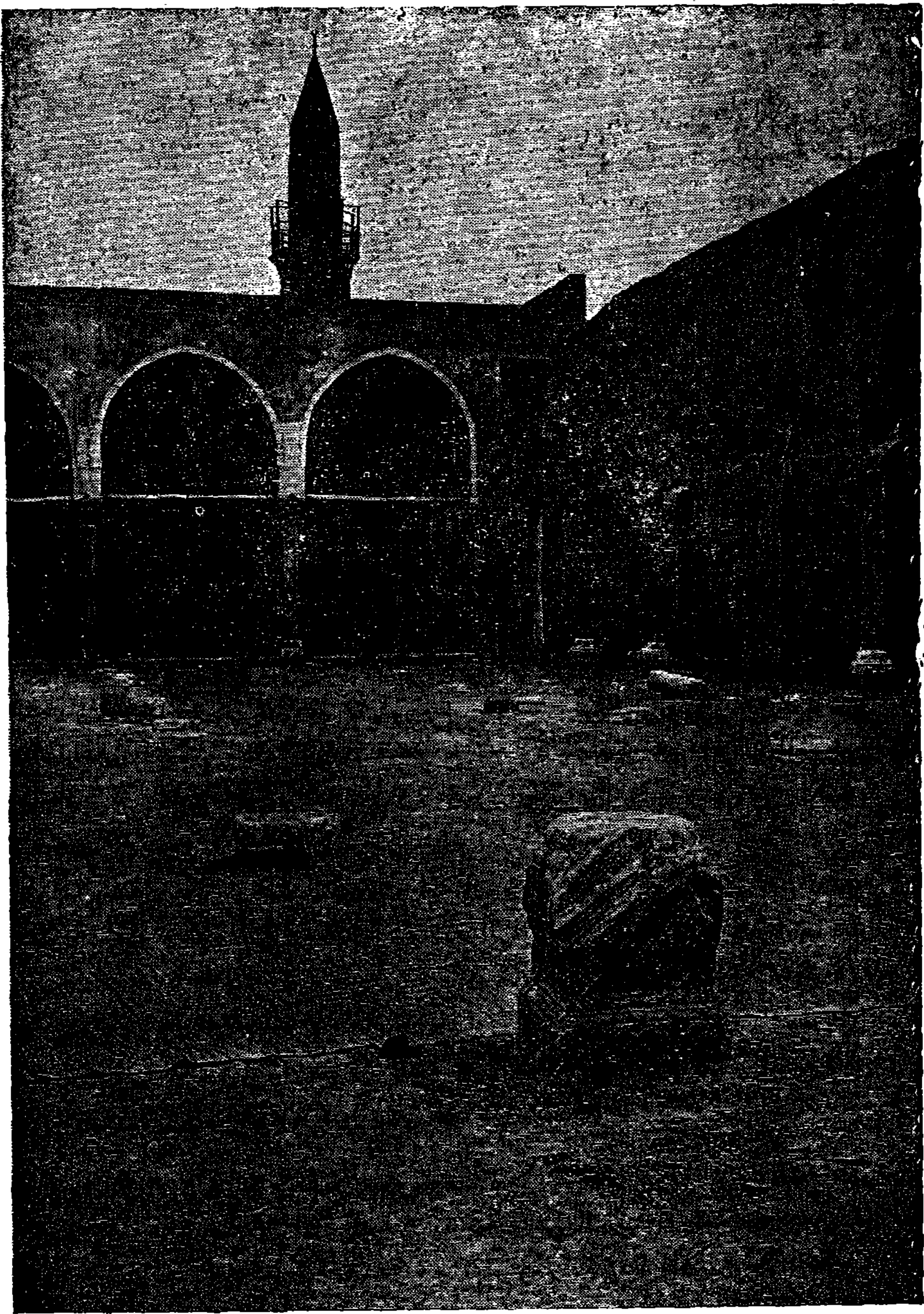
وبجامع عمرو بعض معالم تسترعى الانتباه ، منها ضريح في الزاوية الجنوبية في رواق القبلة يطلق عليه اسم ضريح عبد الله بن عمرو وهو على هيئة تربة تعلوها قبة ونسبة هذا الضريح الى عبد الله بن عمرو تثير بعض التساؤلات اذ انه من الملاحظ انه لم يتفق على تحديد القطر الذي دفن فيه هذا الصحابي الجليل كما ان هذا الضريح لم يرد له ذكر في اقوال المؤرخين او الرحالة الذين زاروا انجام في عصر المماليك واهمهم ابن دقماق والمقريزي .

أما بخصوص الموضع الذي يقع فيه الضريح الحالي فقد سماه ابن دقماق بزاوية عمرو وأشار الى اربعة أعمدة بهذه الزاوية والى مؤذنة تعلوها ، كما ذكر ان من ضمن اعمال صلاح الدين الايوبي انه عمر المنطرة الكائنة تحت هذه المؤذنة التي كانت تسمى المؤذنة الكبيرة .

ومن ثم فانه من الواضح أن القبة الحالية قد بنيت بعد عصر ابن دقماق والمقريزي ومن المحتمل انها شيدت في عهد مراد بك .

ومن المعالم الحالية بجامع عمرو أيضا محرابان في أروقة ايوان القبلة الى اليسار ، وهما ينسبان الى السيدة نفيسة والى السيدة فاطمة ، وربما كان احدهما محراب تعبد للسيدة نفيسة ، والاخر محراب تعبد لفاطمة ابنة عفان .

ومما تجدر الاشارة اليه أن أحد هذين المحرابين يحف به عمودان من الجرانيت كان يعتقد بعض الجهلة انهما يشفيان من بعض الامراض وقد بطل هذا الاعتقاد الان .



شكل ١.٢ - بقايا اعمدة أحد الابوكة الجانبية بجامع عمرو

ومن المتحظ ان جدران الجامع كان يخرقها فى أعلاها شبابيك تتوجها عقود
وقد سدت جميع هذه الشبابيك تقريبا .

ومن المعالم الاثرية الباقية بجامع عمرو وسائد من الخشب فوق تيجان بعض
اعمدة الطرف الايمن من ايوان القبلة تشتمل على زخارف محفورة ترجع على
الارجح الى القرن الثالث بعد الهجرة وقد سبقت الاشارة اليها (شكل
١٠٠) .

ولا يزال جامع عمرو حتى الان أشبه بالاطلال والحق ان ما أجرى به من
اصلاح وتنظيف لا يتناسب بأية حال مع مكانته الدينية أو الاثرية أو السياحية
فهو اول جامع شيد فى مصر بل فى افريقيا كلها ، كما انه ينسب الى صحابى
جليل هو عمرو بن العاص الذى جاء الى مصر وحمل اليها الاسلام واللغة
العربية وانقذها من نير الرومان وطغيانهم .

وقد كان جامع عمرو منذ بنائه موضع الاجلال من المسلمين ، ولا يزال محط
انظار السائحين كما توالى عليه أعمال اثرية فى عصور مختلفة لا يزال آثار
بعضها باقية حتى اليوم .

جامع ابن طولون

الدكتور حسن الباشا

في سنة ٢٥٤ هـ (٨٦٨ م) قدم أحمد بن طولون الى مصر وكيلا عن باكباك زوج أمه وكان قد اسند اليه الخليفة العباسي ولاية مصر . وكان من عاد ولاية العباسيين في ذلك الوقت ان يقيموا بمدينة سامرا مركز الخلافة ، ويبعثوا الى ولاياتهم بوكلاء لهم يحكمونها نيابة عنهم ، وهكذا اناب باكباك ابن زوجته أحمد بن طولون عنه في مصر .

ولم يلبث ان قتل باكباك ، وكان من المنتظر ان يعقب ذلك عزل ابن طولون من ادارة مصر ، ولكن حدث ان ولى الخليفة مصر الامير ياركوج وكان ابن طولون قد تزوج ابنته فأبقاه نائبا عنه في حكم مصر ، بل زاد من اختصاصاته ، ثم اطلق يده فيها حتى قال له « تسلم من نفسك لنفسك » .

وكانت اختصاصات ابن طولون في اول الامر محدودة : اذ لم يكن له شأن بولاية الخراج او ادارة البريد ، غير انه سرعان ما استحوذ على السلطة كلها ، كما ضم اليه ولاية الاسكندرية وبسط سلطانه على سائر اقاليم القطر المصري ، واخضع صاحب برقة ، ثم استقل بحكم مصر وسيطر على بلاد الشام .

وكان ابن طولون - بالاضافة الى نشاطه العسكرية ، وخبرته بشئون الحرب - على قسط وافر من الثقافة الدينية ، كما كان يميل الى اعمال الخير والبر ، وصحبة الصالحين .

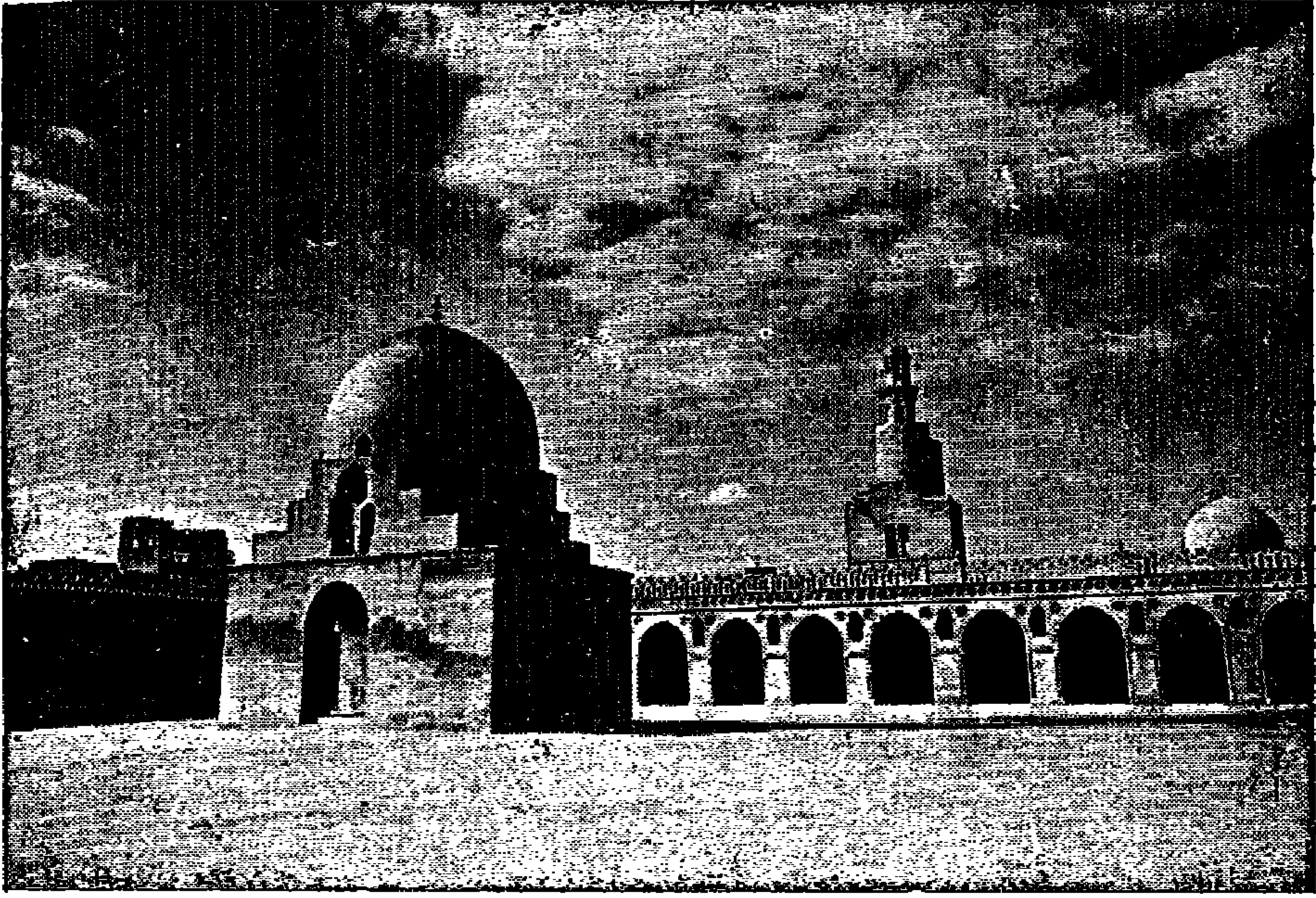
وقد وفق ابن طولون في ادارة مصر فانتشر فيها الرخاء ، ونمت مواردها وزاد عمرانها وقطعت في عهده شوطا كبيرا في مجال التحضر والاخذ باسباب الرفاهية حتى نافست سامرا نفسها في هذا الميدان .

وكان ابن طولون قد اقام في اول امره بمدينة العسكر التي كان قد اسسها ابو عون ثاني الولاة العباسيين على مصر في سنة ١٣٥ هـ (٧٥٢ م) شمالي مدينة الفسطاط ، وظلت مركز الامارة والادارة والشرطة حتى قدوم ابن طولون الى مصر .

ونزل ابن طولون دار الامارة بالعسكر مدة عامين ثم أسس مدينة جديدة شمالي مدينة العسكر واتخذها مركزا لحكمه ومقرا لجنده وحاشيته الذين اقتسموها بينهم قطائع فسميت لذلك مدينة القطائع . وكانت هذه المدينة تمتد من جهة بين موقع جامع ابن طولون الحالي وبين سفح جبل المقطم عند مكان القلعة

الحالية : ومن جهة اخرى بين مشهد الرأس الذى عرف فيما بعد باسم مشهد زين العابدين وبين الرميطة تحت موقع القلعة (شكل ١) .

وقد شيد ابن طولون فى مصر عددا من العماثر غير أن أعظمها وأبقاها اثرا واطولها عمرا مسجده الجامع الذى لا يزال باقيا حتى اليوم ، ونعنى بذلك جامع بن طولون (شكل ١٠٣ - ١٠٨) .



شكل ١٠٣ - جامع ابن طولون - ٢٦٥ / ٨٧٩ م

ويعتبر جامع ابن طولون ثالث المساجد الجامعة فى مصر ، وأول هذه الجوامع هو جامع عمرو الذى توالى عليه كثير من الاصلاحات حتى أنه لم يبق من الجامع الاصلى الذى شيده عمرو بن العاص غير البقعة من الارض التى اقيم عليها والتى تعتبر جزءا من ستة عشر من مساحة الجامع الحالية (شكل ٣ و ٩٩ - ١٠٢) .

وكان ثانى الجوامع التى انشئت فى مصر هو جامع العسكر وقد بناه الفضل بن صالح بن على فى سنة ١٦٩ هـ أثناء ولايته اماره مصر من قبل الخليفة العباسى المهدي بن المنصور . وكان هذا الجامع يقع فى موضع بين موقع جامع ابن طولون وضريح الجارحى .

وقد ذكر المقرئى ان هذا الجامع قد بقى الى سنة ٥٠٠ هـ ثم خرب بخراب

مدينة العسكر ، وحملت انقاضه ، ونقل الى ساحل مصر حيث صار يعرف
بجامع ساحل القلة .

وعلى عكس جامع عمرو الذى فقد جميع معالمه الاصلية ، وجامع العسكر
الذى اختفى من الوجود تماما بقى جامع ابن طولون حتى اليوم محتفظا بجميع
حدوده القديمة وبمعظم معالمه الاصلية .

وقد ذكر المؤرخون فى سبب بناء ابن طولون لهذا الجامع اراء متقاربة :
فذكر جامع السيرة الطولونية ان ابن طولون كان يصلى الجمعة بجامع العسكر
فلما ضاق عليه بنى جامع الجديد ، وذكر القضاعى ان السبب فى بنائه ان اهل
مصر شكوا الى ابن طولون ضيق الجامع يوم الجمعة من جنده وسودانه فأمر
بانشاء هذا الجامع .

غير أنه من الواضح أن بناء الجامع كان ضرورة لاستكمال المعالم الرئيسية
فى المدينة الجديدة التى شيدها ابن طولون .

ويقال أن ابن طولون قد اتفق على بناء جامع من كنز عثر عليه ، وقد ذكر
المقريزى قصة هذا الكنز ، وقال عنه انه « الكنز الذى شاع خبره » . وجاء
بصدد هذا الكنز ان ابن طولون - بعد ان اتيح له التحكم فى خراج مصر - اراد
ان يخفف عن شعبه بالغاء بعض الضرائب ، واستشار فى ذلك عبد الله بن
دسومة - وهو يومئذ أمين على ابن أيوب متولى الخراج - فلم ير رأى ابن
طولون وحذره من أن يؤدي ذلك الى نقص مال الدولة مما يؤثر على حفظ
الامن ومشروعات العمران .

وشغل كلام ابن دسومة بال ابن طولون فبات تلك الليلة بعد أن فكر طويلا فيما
قاله قرأى فى منامه رجلا من اخوانه الزهاد بطرسوس يحذره من رأى ابن
دسومة ويقول له أن « من ترك شيئا لله عز وجل عوضه الله عنه فامض
ما كنت عزمت عليه » .

فلما اصبح ابن طولون استقر رأيه وأمر باسقاط الضرائب التى كان يرغب فى
اسقاطها والتى كان مقدارها مائة الف دينار .

وحدث ان ركب ابن طولون فى غد ذلك اليوم الى نحو الصعيد فلما امعن فى
الصحراء ساخت فى الرمل رجل فرس بعض غلمانه فسقط الغلام فى الرمل فاذا
بنفق فتح ، فأصيب فيه من المال ما كان مقداره ألف ألف دينار .
فبنى منه ابن طولون المارستان ، ثم اصاب بعده فى الجبل مالا عظيما فبنى

منه الجامع ، ووقف جميع ما بقى من المال فى الصدقات ويقال أن أحمد ابن طولون لم يدخل فى بناء جامعہ مالا آخر غير هذا المال الذى كان يعتبره مالا حلالا طيبا وذلك حتى لا يشوبه بمال غيره .

وربما كان مما أوحى بهذه القصة ما ورد فى لوحة تأسيس الجامع مما يمكن أن يوهم بمثل ذلك : اذ جاء فيها ما نصه : « ٠٠ امر الامير ابو العباس احمد ابن طولون ادام الله له العز والكرامة والنعمة التامة فى الآخرة والاولى ببناء هذا المسجد المبارك المميمون من خالص ما افاء الله عليه وطيبه لجماعة المسلمين ابتغاء رضوان الله والدار الآخرة ، وايتاروا لما فيه تسنية الدين والفة المؤمنين ، ورغبة فى عمارة بيت الله واداء فرضه وتلاوة كتابه ومداومة ذكره : اذ يقول الله تقدس وتعالى « فى بيوت اذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه يسبح له فيها بالغدو والاصال رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله واقام الصلاة وابتاء الزكاة يخافون يوما تتقلب فيه القلوب والابصار ليجزيهم الله أحسن ما عملوا ويزيدهم من فضله والله يرزق من يشاء بغير حساب » (شكل ١٠٥) .

وربما كان ذكر عبارة « من خالص ما افاء الله عليه وطيبة » وكذلك ايراد قول الله تعالى « والله يرزق من يشاء بغير حساب » مما أوحى بقصة الكنز .

والحق أن جامع ابن طولون مثله مثل مؤسسه قد ارتبط بكثير من القصص التى قد يدخل بعضها فى باب الاساطير .

ومن هذه القصص والمعتقدات ما يتعلق بموقع الجامع نفسه . وقد اختار ابن طولون لإنشاء جامعة ربوة صخرية كانت تعرف باسم جبل يشكر . ويقول القضاعى أنها سميت بذلك نسبة الى يشكر بن جزيلة من قبيلة لخم وكانوا قد اتخذوا هذه البقعة خطة لهم اقاموا فيها منازلهم عند تأسيس مدينة الفسطاط فى عهد عمرو ، ويقول ابن دقماق أنها سميت بذلك نسبة الى رجل صالح كان يسمى يشكر .

وقد ذكر المقرئى أنه كان من المعتقد أن هذه البقعة كانت مباركة : اذ قيل أن موسى عليه السلام ناجى ربه عليها بكلمات ، ونقل المقرئى نفسه عن ابن عبد الظاهر أنها كانت مكانا مشهورا باجابة الدعاء .

غير أنه من الملاحظ أن ابن طولون قد اختار موضعا ملائما من الناحية المعمارية والناحية الاجتماعية . فمن جهة يلاحظ أن بناء الجامع على ربوة صخرية مرتفعة قد جعله بمنأى عن فيضان النيل وعن رشح المياه ، كما زوده بأساس صخرى متين : وهذا كله مما يفسر بقاء جامع ابن طولون رغم اندثار جميع ما حوله من المباني .

ومن جهة اخرى يلاحظ ان موضع الجامع يقع فى الطرف الجنوبى من مدينة القطائع اى بين مدينة العسكر القديمة وبين مدينة القطائع الجديدة .

وهكذا جاء جامع ابن طولون وسط مدينة مصر التى صارت تضم فى ذلك الوقت كلا من القسطنطينية والعسكر والقطائع . ويبدو ان احمد بن طولون كان يضع فى اعتباره ان هذا الجامع سوف يسعى اليه سكان هذه المدن الثلاث ، ومن ثم بناء على مساحة قدرها ستة افدنة ونصف : اى حوالى ٢٦٢٨١ مترا مربعا .

ويقال ان ابن طولون قال عند عزمه على بناء جامعة ، « اريد ان ابنى بناء ان احترقت مصر بقى وان غرقت بقى » ف قيل له : « يبنى بالجير والرماد والاجر الاحمر القوي النار الى السقف ولا يجعل فيه اساطين رخام ، فانه لا صبر لها على النار » . وهكذا بنى جامع ابن طولون بالاجر بدلا من الحجر .

ووردت قصة اخرى بخصوص بناء الجامع بالاجر : ان ذكر جامع السيرة الطولونية انه لما عزم احمد بن طولون على بناء جامع وجد انه سوف يحتاج الى ثلاثمائة عمود من الرخام يقيم عليها السقف ، وكانت العادة ان تجمع الاعمدة من المبانى القديمة ، ولم يرغب ابن طولون فى ذلك خصوصا وان كثيرا من هذه المبانى كانت كنائس . واقلقت هذه المشكلة بال ابن طولون فبلغ احد المهندسين ذلك ، وكان هذا المهندس مغضوبا عليه وملقى به فى السجن — فكتب الى ابن طولون يعرض عليه استعداد له لبناء الجامع دون الالتجاء الى استخدام الاعمدة ، فاحضره ابن طولون من السجن وقد طال شعره حتى نزل على وجهه ، واسند اليه مهمة البناء بعد ان اقتنع بوجهة نظره .

ويقال ان ابن طولون اطلق لمهندس الجامع للنفقة على البناء مائة الف دينار وقال له : « انفق وما احتجت اليه بعد ذلك اطلقناه له » . فوضع المهندس يده فى البناء فى الموضع الذى هو فيه — وهو جبل يشكر — فكان ينشر منه ويعمل الجير ويبنى الى ان فرغ جميعه وبيضه وخلقه .

ونكر ابن عبد الظاهر بصدد ظاهرة خلو جامع ابن طولون من الاعمدة انه لما فرغ احمد بن طولون من بناء الجامع كان مما اخذه عليه البعض انه ما فيه عمود . وقد رد ابن طولون على ذلك بقوله : « انى بنيت هذا الجامع من مال حلال وهو الكنز ، وما كنت لا شوبه بغيره ، وهذه العمدة اما ان تكون من مسجد او كنيسة فنزعت عنها » .

• وجامع ابن طولون مبنى كله فعلا باجر من نوع ممتاز ويبلغ حجم الطوبة حوالى ثمانية عشر سنتيمترا طولا وثمانية سنتيمترات عرضا وأربعة سنتيمترات سمكا ويبلغ سمك المونة المستعملة حوالى سنتيمترين ونصف ، وتتألف الجدران من مدايك من الطوب المرصوص بطول الطوبة تتبادل مع مدايك من الطوب المرصوص بعرض الطوبة وهذا ما يسمى فى مصطلح أهل المعمار « اديه وشناوى »

وأسقف جامع ابن طولون محمولة على دعائم مبنية هى الأخرى بالاجر وبذلك يخلو الجامع تماما من الأعمدة (شكل ١٠٥ و ١٠٦) .

ومما تجدر الإشارة اليه أن هذه القصص توحى بأن البناء بالاجر كان من الظواهر التى استحدثت فى البناء فى عهد ابن طولون مع أن المعروف أن الاجر كان من المواد الأساسية المستعملة فى العمائر فى مصر وقد بنيت جدران جامع عمرو بن العاص قبل ذلك بالاجر .

أما ظاهرة استخدام الدعائم المبنية بالاجر فى حمل السقف بدلا من الأعمدة الرخام فقد جاءت نتيجة التأثير بعمائر مدينة سامرا التى قدم منها أحمد ابن طولون ولا سيما المسجد الجامع بسامرا ومسجد أبى دلف وكانت أسقفهما محمولة على دعائم من الاجر .

• والحق أن معظم معالم جامع ابن طولون المعمارية والزخرفية تعتبر صدى للطراز الفنى الذى كان سائدا فى سامرا فى ذلك الوقت . وقد الملح المقرئزى الى ذلك حين اشار الى أن ابن طولون بنى جامعہ على بناء جامع سامرا .

ومن ثم فانه من الواضح أن بناء جامع ابن طولون بالاجر واستخدام دعائم الاجر فى حمل أسقفه يعتبر استمرارا للتقاليد المصرية مع التأثير بالطراز الفنى فى مدينة سامرا بالعراق .

ولقد ورد بصدد الاستعداد لبناء جامع ابن طولون قصة تسترعى الانتباه : ذلك أن جامع السيرة الطولونية ذكر أن مهندس الجامع عرض أن يصور الجامع لابن طولون « حتى يراه عيانا بلا عمد الا عمودى القبلة » فأمر ابن طولون بأن تحضر له الجلود فأحضرت وصوره له فأعجبه وأستحسنه » .

ويتضح من هذه القصة أن جامع ابن طولون قد بنى حسب تخطيط مسبق ورسوم توضح تصميمه .

وقد عرف قبل ذلك فى الاسلام عمل رسوم العمائر قبل بنائها وقد ذكر الطبرى

مثلا ان خريطة بغداد قد رسمت اولا على الارض بخطوط من الرماد حتى يستطيع المنصور أن يرى شكلها الحقيقي قبل الشروع في بنائها .

غير أن الجديد في رسوم جامع ابن طولون أنها رسمت على الجلود أو الرق وكان يستخدم في ذلك الوقت بمثابة الورق . كما يستشف من القصة التي ذكرت عن رسم الجامع أن هذه الرسوم لم تكن مجرد تخطيط أو رسم مساقط أفقية بل كانت أيضا عبارة عن مساقط رأسية ومنظور ذلك انه جاء في القصة أن الغرض من هذه الرسوم هو أن يتمكن ابن طولون من تصور بناء الجامع ولا يتأتى ذلك عن طريق رسم المسقط الأفقى وحده .

وقد اختلف الكتاب في تحديد تاريخ بناء جامع ابن طولون . ولكن اذا كان تاريخ الشروع في بنائه لا يزال غير مؤكد فان تحديد تاريخ اتمام البناء قد حسم بفضل العثور على لوحة تأسيس الجامع التي تنص على أن البناء قد تم في شهر رمضان سنة ٢٦٥ هـ (ابريل مايو ٨٧٩ م) .

واذا لاحظنا ان هذا التاريخ هو الذى ذكره المقرئى رجح لدينا صحة التاريخ الذى ذكره المؤرخ نفسه بالنسبة لابتداء البناء وهو سنة ٢٦٢ هـ (٨٧٦ - ٨٧٧ م) ، وبذلك يكون البناء قد استغرق حوالى ثلاث سنوات .

هذا وقد ذكر المقرئى ان النفقة على بناء الجامع بلغت مائة الف دينار وعشرين الفا .

وكان بناء جامع ابن طولون سببا في سن تقليد خاص بعمال البناء والنقاشين في مصر : اذ يقال ان ابن طولون لاحظ ان الصناع يظلون يعملون بالجامع في شهر رمضان عند العشاء فقال : « متى يشتري هؤلاء الضعفاء افطارا لعيالهم وأولادهم ؟ » ثم أمر بأن يصرفوا العصر . ويضيف المقرئى الى ذلك أن صرف الصناع العصر صار سنة الى يومه في جميع الشهور . ومما يسترعى الانتباه ان هذا التقليد قد استمر الى اليوم في مصر بالنسبة لعمال البناء والنقاشين .

وقد زود ابن طولون جامعہ بمحراب صغير فأخذ عليه ذلك فقال حسب ما ذكره ابن عبد الظاهر ونقله المقرئى : « أما المحراب فاني رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم وقد خطه لى فاصبحت قرأت النمل وقد اطافت بالمكان الذى خطه لى » .

واضاف ابن طولون الى جامعہ مئذنة تمتاز بأن سلالها تلف حولها من الخارج . وقد حيكت بعض القصص حول هذه المئذنة : فذكر المقرئى انه قيل

عن احمد ابن طولون انه كان لا يعبت بشيء قط فاتفق انه اخذ درجا ابيض بيده
وأخرجه ومده واستيقظ لنفسه وعلم انه قد فطن به وأخذ عليه اذ لم تكن تلك
عادته فطلب المعمار على الجامع وقال : « تبني المنارة التي للتأذين هكذا » فبنيت
على تلك الصورة .

والحق أن منارة ابن طولون لم تكن أول منارة يصعد اليها من الخارج بل
بنى قبلها منارة المسجد الجامع بسامرا بالعراق التي تسمى بالملوية والتي
يصعد اليها بواسطة منحدر يلف حولها من الخارج وكذلك منارة مسجد ابي
دلف بسامرا أيضا ومما يسترعى الانتباه أن القضاة قد اثار الى ان ابن
طولون بنى منارة الجامع على نمط منارة سامرا ولكن يلاحظ أن منارة ابن
طولون يصعد اليها بواسطة درج وليس بواسطة منحدر . ومما تجدر
الإشارة اليه أن منارة جامع ابن طولون الحالية قد أعيد بناؤها في عصر
المماليك وعلى الأرجح على يد لاجين في سنة (٦٩٦ هـ / ١٢٩٦ م) (شكل
١٠٤) .

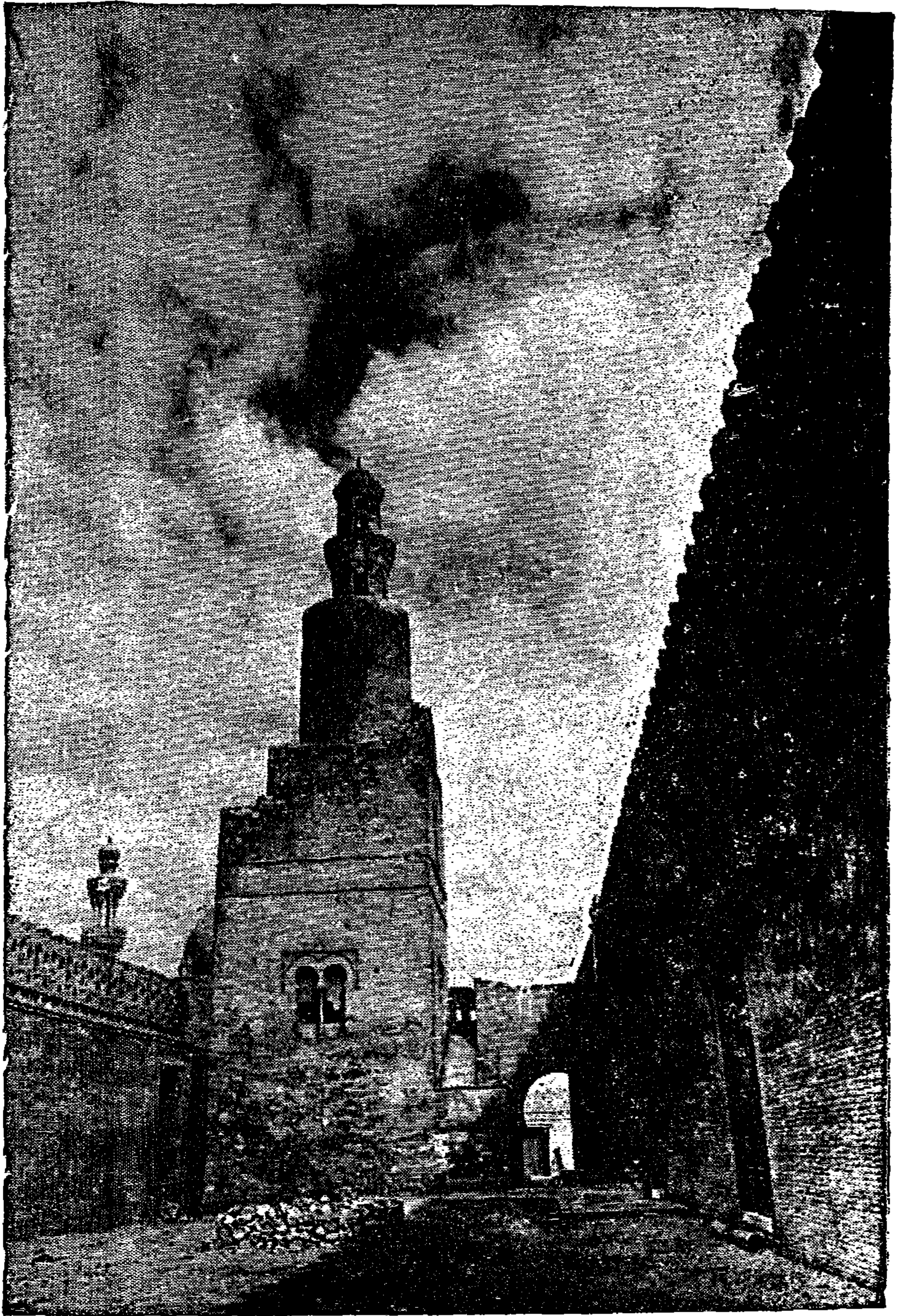
وبنى ابن طولون في وسط صحن الجامع فواره كانت تتألف من قبة مذهبة
ترتكز على عشرة عمد رخام ولها رفرف يعتمد على ستة عشر عمود رخام تحيط
بالاعمدة العشرة التي تحمل القبة ، وكانت الارضية مفروشة بالرخام ، وكان
تحت القبة حوض أو قصعة رخام فسحتها أربعة أذرع وفي وسطها فواره تقور
بالماء ، وكان بالسطح علامات الزوال . وقد احترقت هذه الفواره في سنة
٣٧٦ هـ — وأتت عليها النار في ساعة واحدة . وفي المحرم سنة ٣٨٥ هـ
(٩٩٥ م) في عهد العزيز بنيت فواره أخرى بدلا من الفواره التي احترقت ثم
أقيم مكانها البناء الحالي (شكل ١٠٣) على يد لاجين في سنة ٦٩٦ هـ
(١٢٩٦ م) .

وقد ذكر المقرئى ان ابن طولون ألزم الاولاد صلاة الجمعة في فواره
الجامع ، وكانوا يخرجون بعد الصلاة الى مجلس الربيع ابن سليمان ليكتبوا
العلم .

وكان جامع ابن طولون في أول أمره خاليا من الميضاة فانتقد الناس ابن
طولون في ذلك فأجاب ابن طولون على ذلك بقوله : « واما الميضاة فاني نظرت
فوجدت ما يكون بها من النجاسات فطهرته منها وها أنا ابنيها خلفه » ثم أمر
ببنائها .

وبنى ابن طولون في مؤخر الجامع أيضا خزانة شراب فيها جميع الشرابات
والادوية ، وعليها خدم ، وفيها طبيب يحضر يوم الجمعة للخدمة حتى يقوم
بإسعاف من يحدث له حادث من الحاضرين للصلاة .

وانشأ ابن طولون بجوار الجامع خلف جدار القبلة دارا صارت تسمى بدار
الامارة . وجعل لها باب من جدار الجامع كان يدخل منه ابن طولون الى



شكل ١.٤ - مئذنة جامع ابن طولون ٦٩٦ هـ - ١٢٩٦ م

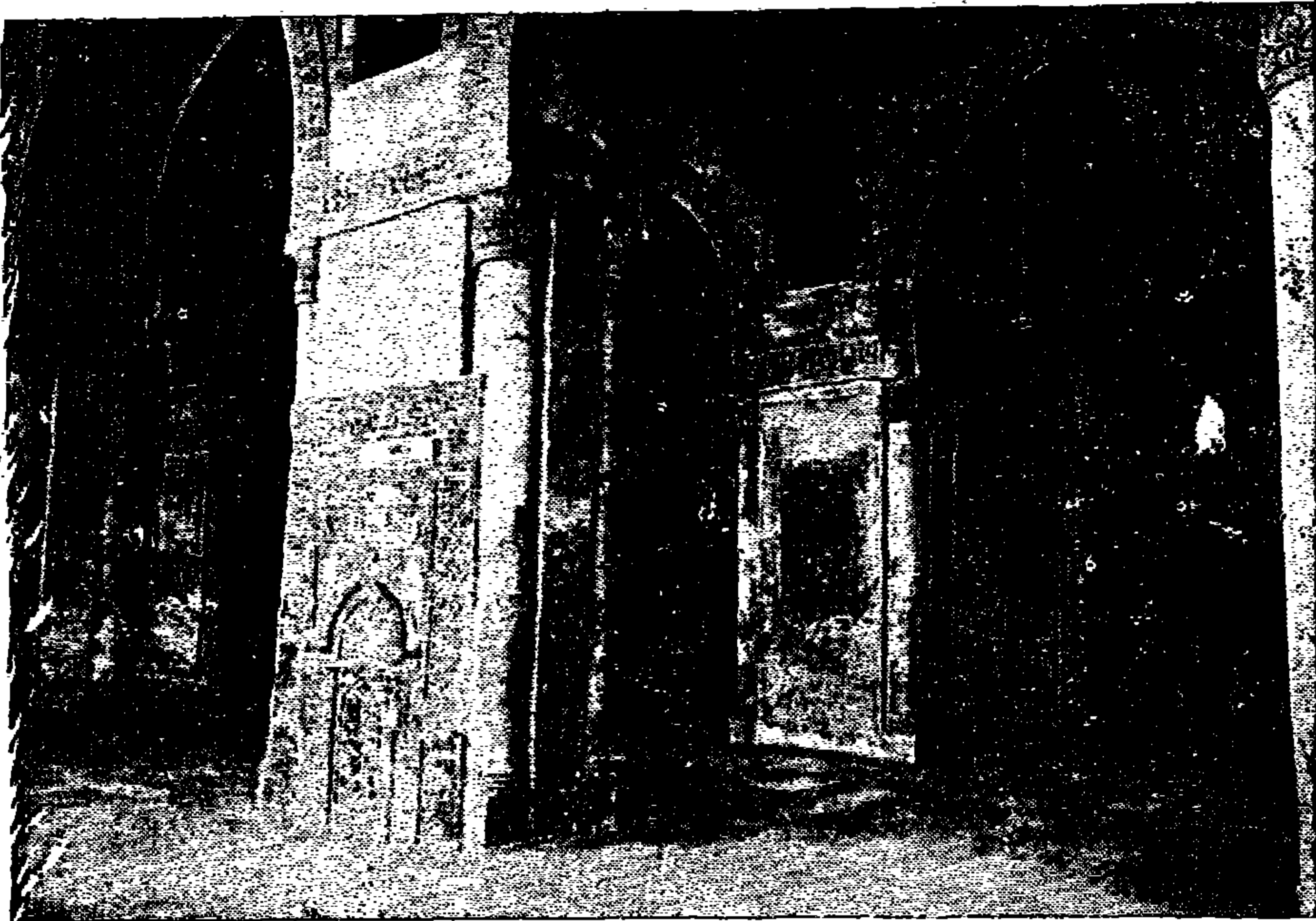
المقصورة بجوار المحراب . وقد اثن ابن طولون هذه الدار بما يلزمها من الفرش والستور والالات . وكان ابن طولون ينزل بهذه الدار عند ذهابه لصلاة الجمعة ، فكان يجلس فيها ، ويجدد وضوءه ، ويغير ثيابه . وقد خربت هذه الدار فيما خرب من القطائع والعسكر .

وحرص ابن طولون على أن يعمر ما حول جامعهم ، ونجح في ذلك حتى قيل أنه كان خلفه مصطبة ذراع في ذراع أجرتها كل يوم اثنا عشر درهما : في بكرة النهار لشخص يبيع الغزل ويشتره ، والظهر لخباز ، والعصر لشيخ يبيع الحمص والفول .

تصميم جامع ابن طولون :

يقال أنه بعد أن تم بناء الجامع رأى ابن طولون في منامه كأن الله تعالى قد تجلى ووقع نوره على المدينة التي حول الجامع إلا الجامع فإنه لم يقع عليه من النور شيء فتألم وقال : « والله ما بنيت إلا لله خالصا ومن أمثال الحلال الذي لا شبهة فيه » .

فقال له معبر حائق : (هذا الجامع يبقى ويخرب كل ما حوله لأن الله تعالى قال : « فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا » فكل شيء يقع عليه جلال الله عز وجل لا يثبت) .



شكل ١.٥ - رواق القبلة ومحراب المستنصر واللوحه التأسيسية بجامع ابن طولون

وينطق المقرئ على ذلك بقوله : « وقد صح تعبير هذه الرؤيا فان جميع ما حول الجامع خرب دهرًا طويلًا . . وبقي الجامع عامرًا ثم عادت العمارة لما حوله كما هي الان » !

وتعتبر هذه القصة واحدة من القصص والاساطير الكثيرة التي ذكرها المؤرخون القدامى عن جامع ابن طولون . وربما كان ذلك من مظاهر عنايتهم به .

وكما حظى جامع ابن طولون بعناية المؤلفين القدامى أمثال جامع السيرة الطولونية وابن دقماق والمقرئ وابن تغري بردي والسيوطي فقد عني بدراسته كثير من العلماء المحدثين نذكر منهم من العرب على مبارك ومحمود عكوش ويوسف احمد ومحمود احمد وزكى حسن وحسن عبد الوهاب واحمد فكرى وفريد شافعى وكمال المصرى ومن الاجانب كوريت بك وكريسويل وجاستون فييت وفلورى وفان برشم .

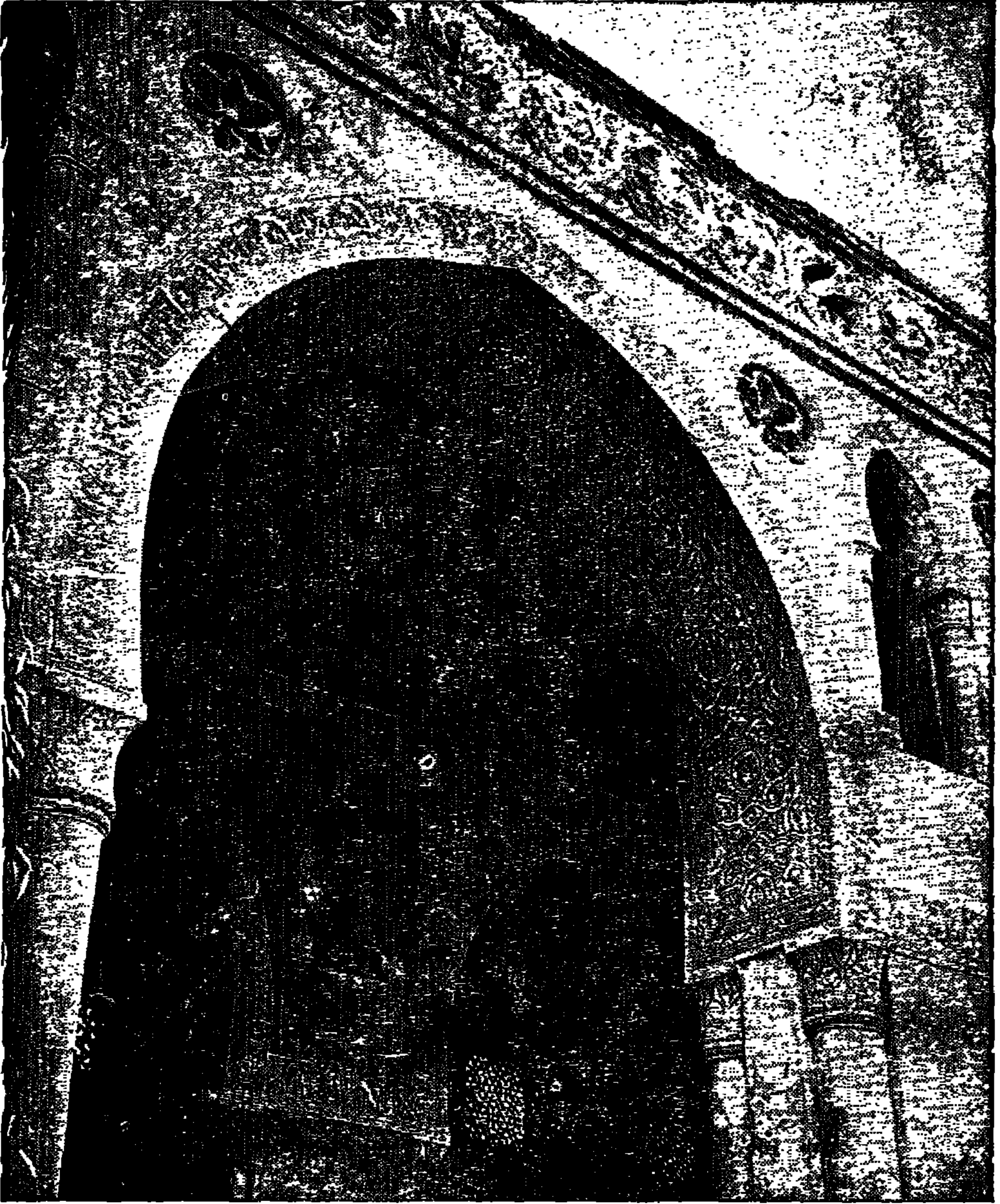
وقد تناول هؤلاء العلماء من شتى النواحي التاريخية والاثرية والمعمارية والفنية .

وقد ثبت من الدراسة أن جامع ابن طولون قد صمم حسب الطراز الاساسى لعمارة المساجد : وهو الطراز المستمد من تصميم مسجد النبى صلى الله عليه وسلم بالمدينة المنورة ، والذي انتشر فى القرون الاولى فى مختلف انحاء العالم الاسلامى والذي لا يزال باقيا حتى الان . ونعنى بذلك التصميم الذى يتألف من صحن أو فناء أوسط غير مسقوف يحف به من جوانبه الاربعة أروقة أربعة أعماقها رواق القبلة .

وقد عرف هذا التصميم فى جامع عمرو بن العاص بالفسطاط على مقربة من جامع ابن طولون ، وكذلك فى المسجد الجامع بمدينة سامرا بالعراق التى قدم منها احمد بن طولون نفسه .

ويشغل جامع ابن طولون رقعة متسعة من الأرض اذ يقوم الجامع بصحنه وأروقته والزيادة التى تحف بثلاثة من جوانبه على مساحة مربعة تقريبا طول ضلعها حوالى ١٦٢ مترا (شكل ١٠٣ و ١٠٤ و ١٠٧) .

وقد عرف قبل جامع ابن طولون عدد من الجوامع المتسعة نذكر منها مسجد الكوفة حين أعيد بناؤه سنة ٥١ هـ - ٦٧١ م (على يد زياد بن أبيه اذ يقال أنه كان يتسع لتسعين ألفا ، ومنها جامع عمرو بن العاص الذى شغل بعد عمارة عبد الله بن طاهر فى سنة ٢١٢ هـ مساحة من الأرض طولها ١٢٠ مترا وعرضها

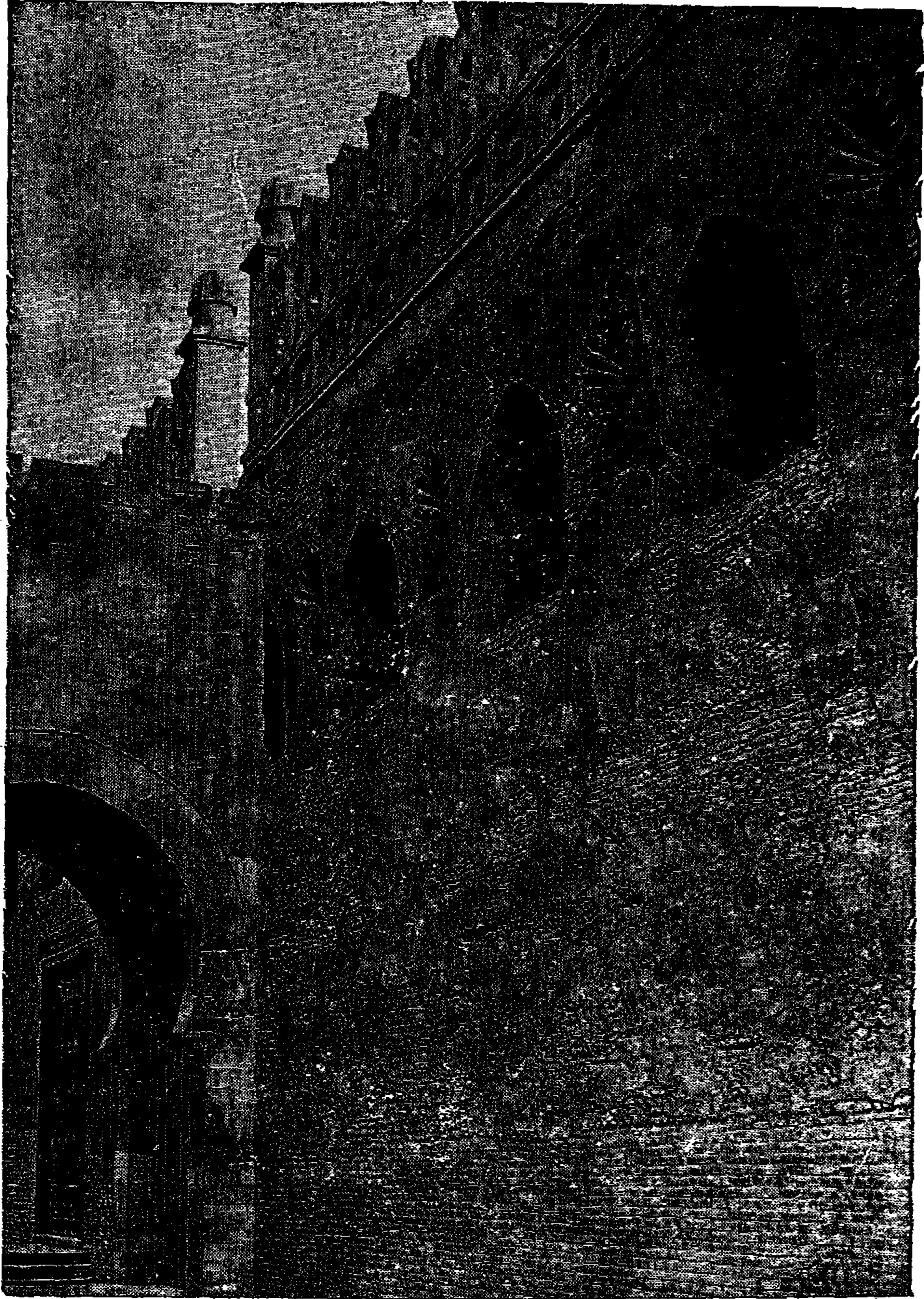


شكل ١.٦ - أحد العقود المطلة على صحن جامع ابن طولون

١١٠ ، ومنها أيضا المسجد الجامع في سامرا الذي تم بناؤه قبل جامع ابن طولون بنحو ثلاثة عقود ويعتبر أكبر الجوامع في العالم اذ يبلغ طوله ٢٤٠ مترا وعرضه ١٥٦ مترا .

ويتميز جامع ابن طولون باهتمامه على ثلاث زيادات حول ثلاثة من جوانبه،

هي المؤخرة والجانبان الايمن واليسر تبلغ مساحتها حوالى تسعة آلاف متر.
مربع (شكل ١٠٧) .



شكل ١٠٧ - جانب من الزيادة الغربية بجامع ابن طولون - ٢٦٥ هـ / ٨٧٩ م

وتختلف الاراء حول وظيفة هذه الزيادات والغرض من انشائها : فيرى البعض أنها جزء من الجامع وليست زيادة عليه نظرا الى أن بعض المؤرخين القدامى مثل ابن دقماق سماها رواقا يحيط بجوانب الجامع الثلاثة. وقد ذكر ابن دقماق نفسه سبب بنائها وهو أن الجامع كان قد ضاق بالمصلين فقالوا لابن طولون : « نريد أن تزيد لنا فيه زيادة » فزاد هذه الزيادة بظاهره .

ويرى البعض الآخر أن الغرض من هذه الزيادات هو الفصل بين الجامع وبين ضوضاء الحياة خارجه حتى يتوفر للمصلين في الجامع الهدوء والسكينة .

وربما كانت هذه الزيادات تستغل كأماكن للتدريس أو لعقد جلسات المحاكم أو ما أشبه ذلك من الامور .

هذا ومن المحتمل أن بناء هذه الزيادات قد اقتضاه بناء الجامع فوق ربوة مرتفعة حيث كان من الصعب توفير رقعة مسطحة من الارض تبلغ مساحتها ستة افدنة ونصف على مستوى واحد ومن ثم لجأ المهندسون الى بناء الجامع على مستويين . ومما يرجح ذلك ان زيادات الجامع أقل انخفاضاً من الجامع نفسه .

ومما تجدر الاشارة اليه ان فكرة عمل زيادات للجوامع قد عرفت من قبل في بعض الجوامع مثل : جامع عمرو بن العاص بمصر وجامع سوسة في تونس وجامع سامرا بالعراق .

ويشتمل جامع ابن طولون على صحن مربع غير مسقوف يبلغ طول ضلعه حوالى حوالى ٩٢ مترا ، وفي جانبه القبلى يقع رواق القبلة ويعتمد سقفه على خمسة صفوف من الدعائم يعلوها عقود تمتد في موازاة حائط القبلة ، وتضم بينها خمس بلاطات أو أروقة . ومن الملاحظ أن البلاطة التى تلى الصحن قد اندثرت وجددت قواعدها في سنة ١٩٢٠ م (شكل ١٠٣) .

اما الاروقة الثلاثة الباقية : وهى رواق المؤخرة أو الرواق المواجه لرواق القبلة ، والرواقان الجانبيان الايمن واليسر فيشتمل كل منها على صفين من الدعائم المماثلة لدعائم رواق القبلة يمتدان في موازاة حائط الرواق .

وتؤلف مساحة الصحن والاروقة حوله مستطيلا طوله ١٢٧ مترا وعرضه ١١٨ م .

ودعائم الجامع مستطيلة المسقط تأخذ اركانها الأربعة هيئة عمد مندمجة في الدعامة وذات تيجان قريبة من الشكل الناقوسي وكسوتها الجصية مزخرفة برسوم أوراق خماسية الفصوص تلف حولها في صفين (شكل ١٠٥) .

وتحمل الدعائم عقوداً يرتكز عليها سقف الجامع . وتعتبر هذه العقود من النوع المدين البقرب . فى استدارته فى أسفله من شكل حدوة الفرس . وقد استخدم هذا النوع من العقود من قبل فى جامع عمرو بن العاص ومقياس النيل بالروضة وقناطر مياه ابن طولون . كما يشاهد هذا النوع أيضا فى المسجد الأقصى بالقدس وفى الجامع الاموى بدمشق (شكل ١٠٣ و ١٠٥ و ١٠٦) .

وتبدأ هذه العقود على ارتفاع من الأرض مقداره حوالى خمسة أمتار ويبلغ ارتفاع العقود نفسها حوالى أربعة أمتار وتبلغ سعتها حوالى أربعة أمتار ونصف .

وتخترق أعلى الدعائم بين العقود نوافذ يتوجها عقود من نفس الطراز تحتها أعمدة صغيرة مدمجة من طراز الأعمدة المدمجة فى الدعائم (شكل ١٠٣ و ١٠٥ و ١٠٦) .

وبالإضافة الى الوظيفة البنائية التى تؤديها هذه النوافذ من حيث تخفيف الثقل على الدعائم فإن لها وظيفة جمالية واضحة حيث تزخرف الكوشات الواسعة : أو المساحات الكبيرة بين العقود ، وتؤلف صفا من الفتحات الصغيرة يتبادل مع صف العقود الكبيرة .

ويتمثل النظام المعمارى الزخرفى نفسه فى واجهات الأروقة التى تطل على الصحن . وتؤكد الجمال الزخرفى فى هذه الواجهات صفوف من الدوائر المحفورة داخل كل منها وردة مفصصة . وتوجد كل دائرة بين العقد الكبير والعقد الصغير ويتوج جدران الجامع وجدران الزيادات شريط زخرفى اعلاه شرافات على هيئة دمي العرائس .

أما سقف الجامع فمعظمه مجدد وكان فى الاصل مصنوعا من فلاقات من جذوع النخيل وعوارض مكسوة بألواح من الخشب .

ويوجد بين قمة العقود والسقف ازار من ألواح خشبية بعضها تحت بعض فى وسطه . شريط من الايات القرآنية بالخط الكوفى البسيط بحروف بارزة ويبلغ ارتفاعه ١٩ سنتيمترا وقد ضاعت أجزاء منه .

وقد ذكر البعض أن هذا الشريط كان يشتمل على جميع آيات القرآن الكريم . غير أن بعض العلماء اثبت بالحساب والقياس انه لا يمكن أن يشتمل الا على جزء من سبعة عشر من القرآن اذ أن القرآن الكريم يشتمل على ٣٢٣٦٧١ حرفا فى حين أن الازار لا يتسع لأكثر من ١٧٨٩٢ حرفا .

وقد حاول البعض أن يربط بين هذا الازار وبين رواية ذكرها المقرئى حيث قال : « ورأيت من يقول انه عمل له منطقة دائرة بجميعه من عنبر ولم أر مصنفًا ذكره الا انه مستفاض من الافواه والنقله » .

كما ذكر ابن دقماق بهذا الصدد ان ابن طولون لما اكمل بناء جامعہ اراد ان يعمل بدائره منطقة عنبر معجون ليفوح ريحها على المصلين .

ومن الواضح انه لا علاقة بين المنطقة الدائرة من العنبر التى يتحدث عنها المقرئى وابن دقماق وبين هذا الازار الخشبى لا سيما وانه لو صح خبر دائرة العنبر فان هذه المنطقة الدائرة من العنبر لا بد وأن تكون أسفل الجدران وليس اعلاها .

زخارف جامع بن طولون ومحاريبه :

قيل انه لما فرغ أحمد بن طولون من بناء جامعہ . رأى فى منامه كأن نارا نزلت من السماء فأخذت الجامع وابقت على ماحوله فلما أصبح قص رؤياه فقيل له : أبشر بقبول الجامع لان النار كانت فى الزمان الماضى اذا قبل الله قريانا نزلت نار من السماء اخفته ودليله قصة قابيل وهابيل .

والحق ان قبول الجوامع عند الله والناس كان من أهم ما يشغل بال بناتها ومن ثم كانوا يحرصون على أن يكون المال المصروف عليها من حلال حتى تحظى بالقبول عند الله . وحتى يؤجروا عليها حسن ثواب الآخرة . وكانوا من جهة اخرى يعنون بعمارتها وتجميلها بالزخرف الملائم حتى يؤمها الناس .

وربما كان ذلك هو ما حدا بابن طولون الى أن يهتم بزخرفة جامعہ بالاضافة الى عنايته بعمارته .

ولقد تميز جامع ابن طولون بصفة خاصة بمجموعة من الزخارف ربما كانت الاولى من نوعها فى مصر . وتنتشر هذه الزخارف فى جدران الجامع ودعائمه وعقوده وابوابه ونوافذه وسقوفه .

ومن أهم زخارف الجامع تلك الزخارف المحفورة فى طبقة الجص المتين الناعم التى كسبت بها جدران الجامع ودعائمه وعقوده . وتتألف هذه الزخارف صفة رئيسية من مجموعة من الاشرطة تشتمل على وحدات زخرفية اما هندسية و محورة عن اشكال نباتية . ومما يسترعى الانتباه فى هذه الزخارف انها ذات صلة وثيقة باسلوب الزخارف الجصية الذى ظهر فى مدينة سامرا بالعراق

وانتشر فى سائر اقطار العالم الاسلامى فى القرن الثالث الهجرى . وقد عثر على نماذج كثيرة من هذه الزخارف الجصية فى الحفائر التى اجريت بمدينة سامرا (شكل ١٠٥ و ١٠٦) .

وبالاضافة الى الزخارف الجصية المحفورة لعبت زخارف الشبائيك المخرمة دورا مهما فى تجميل الجامع . وتتألف هذه الزخارف من الواح مخرمة من الجص تملأ النوافذ الكثيرة التى تدور حول جدران الجامع الاربعة .

وتمثل هذه المفرغات الجصية زخارف هندسية عملت حسب اسس مدروسة ومما تجدر الاشارة اليه ان معظم المفرغات الموجودة حاليا بالجامع مجددة بعد عصر بناء الجامع غير انه من المرجح ان اربعة منها بجدار القبلة ترجع الى عهد ابن طولون نفسه . وقد عين الاستاذ كريسويل المفرغات الاصلية بالنوافذ الخامسة والسادسة والخامسة عشرة والسادسة عشرة وذلك اذا عدنا النوافذ من اليسار الى اليمين .

وبالاضافة الى ما تؤديه هذه الشبائيك المخرمة من وظيفة عملية من حيث حجب الرياح والغبار عن المسجد مع السماح بادخال النور المناسب فانها تلعب دورا مهما فى الخطة الزخرفية بالجامع نفسه . وليس من شك فى ان منظر هذه المفرغات من الداخل وقد تبادل فيها النور والظلمة باشكال زخرفية جفيلة لما يسر المشاهد ويمتعه .

اما من الخارج فان هذه المفرغات تلعب دورا اساسيا فى الخطة الزخرفية العامة فى واجهات الجامع اذ انها من جهة تتبادل مع طاقات مستطيلة مسدودة يتوجها اشكال على هيئة اصداق او عقود مفصصة كما انها من جهة اخرى تؤلف معها شريطا يمتد بعرض الواجهة بين الجزء الاسفل من الواجهات الذى تخترقه الابواب وبين الشرافات التى تتوج الجدران . وهى بذلك تؤلف مع زخارف الواجهة وحدة فنية متسقة (شكل ١٠٧) .

ومن الملاحظ ان ابواب الجامع موزعة توزيعا متناسبا على طول واجهات المسجد وجدران الزيادات التى تحف بالمسجد من ثلاث جهات . كما ان مداخل الزيادات تقابل مداخل الجامع نفسه اذ تخترق حائط الزيادة الخلفية سبعة ابواب يقابلها خمسة ابواب تؤدى الى رواق المؤخرة بالمسجد . وحائط الزيادة اليمنى ستة ابواب يقابلها سبعة ابواب تؤدى الى الرواق الايمن بالمسجد وحائط الزيادة اليسرى ستة ابواب أيضا يقابلها سبعة بجدار المسجد نفسه . وبهذه الزيادة باب آخر يؤدى الى بيت الكريدليه خلف جدار القبلة الذى يشتمل هو ايضا على ثلاثة ابواب .

والى جانب الزخارف الجصية والمخرمة كان جامع ابن طولون يزدان بزخارف محفورة فى الخشب غير أن معظم هذه الزخارف قد اندثر ولم يبق منها غير قلة قليلة جدا بعضها يتمثل فى عتب أحد أبواب المساجد. ومما يسترعى الانتباه ان هذه الزخارف الخشبية تتألف من وحدات هندسية ونباتية محورة قريبة الشبه من زخارف سامرا وتمثل الطابع الطولونى اصدق تمثيل .

وليس من شك فى أن زخارف المسجد التى اشرنا الى اهمها أضفت على الجامع روح الحيوية وخففت من الجمود الذى قد ينتج عن سعة الجامع وضخامته .

وربما كانت هذه السعة مما ادى الى تزويد الجامع فى عصور مختلفة بعدد من المحاريب : اذ يشتمل جامع ابن طولون حاليا على ستة محاريب تقع جميعها فى رواق القبلة ولكل منها اهميته التاريخية والفنية .

ويقع المحراب الرئيسى للجامع فى منتصف جدار القبلة ويرجع انشاؤه بطبيعة الحال الى عهد ابن طولون وقد جدد كثيرا غير انه لا يزال يحتفظ ببعض آثار من معالمه الاصلية . وهذا المحراب من النوع المجوف ، ويتخذ تجويفه هيئة نصف دائرة . ويحف به من كل جانب عمودان من الرخام . وفى اعلاه زخرفة بفصوص الفسيفاء بها كتابة بالخط النسخ تقرأ ، « لا اله الا الله محمد رسول الله » ويتضح من أسلوب خط النسخ ان هذه الكتابة ترجع الى عصر متأخر . ويعلو المحراب لوح من الخشب عليه كتابة بالخط الكوفى تقرأ : « لا اله الا الله محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم » . وربما ترجع هذه الكتابة الى عصر تأسيس الجامع . وأمام هذا المحراب قبة من الخشب تحمل مقرنصات ربما ترجع الى عصر المماليك .

وقد ذكر المقرئى أن هذا المحراب منحرف الى الجنوب عن سمت محراب الصحابة ويعنى بذلك محراب جامع عمرو بن العاص . وأورد بخصوص سبب هذا الانحراف بعض قصص منها أن أحمد بن طولون لما عزم على بناء مسجده أمر بأخذ سمت محراب مسجد النبى صلى الله عليه وسلم بالمدينة فوجد أنه مائل الى الجنوب عشر درجات عن خط سمت القبلة المستخرج بالصناعة فأمر حينئذ بأن يوضع محراب مسجده مائلا عن سمت القبلة الى جهة الجنوب نحو ذلك اقتداء منه بمحراب مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم .

وأورد المقرئى أيضا بصدد ذلك قصة أخرى سبق ذكرها ومؤداها أن ابن طولون رأى النبى صلى الله عليه وسلم فى منامه وخطله المحراب ، فلما أصبح

وجد النمل قد أطاف بالمكان الذى خطه له رسول الله صلى الله عليه وسلم فى المنام فأمر بأن يجعل محرابه به .

والى يسار المحراب الرئيسى بجامع ابن طولون محراب آخر يقع فى حائط القبلة نفسه ، وهو محراب جصى يرجع الى عصر المماليك ويسمى محراب السيدة نفيسة .

وفى منتصف البائكة الرابعة مما يلى الصحن محرابان من الجص متشابهان ارجعها العالم فلورى الى القرن الرابع الهجرى وقد تطرق النلف الشديد الى الايمن منهما .

وفى منتصف البائكة الثانية مما يلى الصحن محرابان مسطحان من الجص يرجعان الى عصرين مختلفين رغم التشابه الكبير بينهما .

ويعتبر المحراب الايمن أقدم المحرابين وأحسنهما حفظا وهو يرجع الى عهد الخليفة المستنصر الفاطمى اذ أنه يشتمل على كتابة أثرية باسم المستنصر والافضل بن بدر الجمالى (شكل ١٠٥) .

أما المحراب الايسر فقد صنع على نمطه ولكنه يشتمل على اسم السلطان لاجين المملوكى ومن الواضح أنه أمر بصنعه ضمن عمائر التجديد التى أجراها بالجامع سنة ٦٠٦ هـ (١٢٩٦ م) ايفاء بنذر قطعه على نفسه . هذا وقد مر جامع ابن طولون بعهود من الخراب والتعمير وجددت مبانيه وزخارفه فى عصور مختلفة غير أنه ظل محتفظا بمعظم معالاه الاصلية ومما اضيف الى المسجد سبيل انشاء لاجين فى الزيادة الجنوبية الغربية ضمن العمائر التى أجراها فى المسجد وقد جدد السلطان قايتباى هذا السبيل ونكره فى حجته (وثيقة السلطان قايتباى المحفوظة بأرشف وزارة الاوقاف بالقاهرة رقم ٨٨٦ و ٨٨٨) (حسنى حسن نويصر : مجموعة سبل قايتباى ص ٦٥) .

الجامع الازهر

الدكتور عبد الرحمن فهمي

ان للعلم ازهرا يقساما كسماء ما طاولتها سماء
حين وافاه ذو البناء ولولا منة الله ما أقيم البناء
رب ان الهدى هداك وآيا تك نور تهدي به من تشاء

نقشت هذه الابيات من الشعر على مدخل الازهر تخليدا لذكرى عبد الرحمن
كتخذا الذي أجرى عمارة كبيرة بالازهر وهي في الوقت نفسه تشير الى وخليفة
الازهر ورسالته .

ولقد بدا الازهر كغيره من المساجد لتقام به الشعائر الدينية ولكن لم يلبث أن
أصبح أيضا جامعة يتلقى فيها طلاب العلم مختلف العلوم الدينية والعقلية بناء
على اشارة الوزير يعقوب بن كلس على الخليفة العزيز بالله .

ويعتبر الجامع الازهر أول عمل معماري فاطمي عاصر تأسيس القاهرة وظل
باقيا حتى اليوم وربما كان الاسم الذي أطلق عليه وهو « الازهر » متخذا من لفظ
« الزهراء » لقب السيدة فاطمة بنت الرسول صلى الله عليه وسلم التي سميت
باسمها مقصورة أقيمت في هذا الجامع ، ويرى بعض المؤرخين أن هذه التسمية
نسبة الى القصور الزاهرة التي بنيت حينما أنشئت القاهرة . . بينما يرى
البعض الآخر أنه سمى كذلك تفاؤلا بما سيكون له من الشأن والمكانة في ازدهار
العلوم منه - ومن الملاحظ أن هذه التسمية تشابه بعض الاسماء التي أطلقت على
مؤسسات في ذلك العصر مثل مدينة الزهراء في الاندلس (٣٢٥ هـ) وربما كانت
هذه التسمية من باب المنافسة لها ، ومهما كانت التفسيرات لتسمية هذا
الجامع الفاطمي « بالازهر » فإن الهدف من انشائه واضح منذ البداية ، فقد رأى
الفاطيون في اقامته مجارة للتقاليد الاسلامية التي شرعها المسلمون عند
تأسيس عواصمهم ومدنهم من ضرورة اقامة جامع لاداء فريضة الصلاة ومناقشة
شئونهم السياسية والاجتماعية ومن ناحية أخرى فإن جوهر مؤسس القاهرة
رأى من حسن السياسة وبعد النظر اقامة جامع خاص بالفاطميين الشيعة ليكون
موطن تعاليمهم حتى لا يفاجأ المسلمون من أهل السنة في جامع عمرو بالفسطاط

وجامع ابن طولون بالقطائع بخطب الشيعة الدينية التي تنص على مذهبهم ودعوتهم لعلى أفضل الوصيين ووزير خير المرسلين وللمعز لدين الله وآبائه الطاهرين وأبنائه الأكرمين .

أما تاريخ الجامع الأزهر فيرتبط بمؤسس القاهرة كلها جوهر الصقلي قائد المعز لدين الله الذي ابتداء العمل به في ٢٤ جمادى الأولى سنة ٣٥٩ هـ — ٩٧٠ م وانتهى من تأسيسه وأقيمت به أول جمعة في ٧ رمضان سنة ٣٦١ هـ — ٩٧٢ م — غير أن الجامع الأزهر الذي نراه اليوم لا ترجع مبانيه كلها إلى عهد جوهر بل أن الجزء الفاطمي كله لا يزيد عن نصف مساحة الجامع الحالية إذ أضيف إلى الأزهر الفاطمي في عصور مختلفة مجموعة من الابنية الاثرية . فلم تمض أربع سنوات على إنشاء الجامع الأزهر حتى أمر الخليفة العزيز بالله بإصلاح وترميم عمارته وتجديده ، كما جدد الحاكم بأمر الله مئذنة الجامع سنة ٤٠٠ هـ — ١٠٠٩ م ، وبقي من عمارة الحاكم بالأزهر باب من أبوابه الخشبية الكبيرة يحتفظ به متحف الفن الإسلامي بالقاهرة . ثم ظل الأزهر بعد تجديد الخليفة المستنصر ما يقرب من قرنين اقتصرتا فيها الأعمال المعمارية على تدعيمه وتجديد زخارفه الجصية وقد أضاف الخليفة الأمر بإحكام الله محرابا خشبيا عليه تاريخ إنشائه وهو سنة ٥١٩ هـ وقد نقل الآن إلى متحف الفن الإسلامي ، كما أضاف الخليفة الحافظ إلى الجامع مقصورة وصفها المقرئ « بأنها » لطيفة وتقع بجوار الباب الغربي الذي في مقدم الجامع بداخل « الرواقين » (خطط جزء ٢ ص ٢٧٥) فضلا عن القبة التي أنشأها في أول المجاز الموصل للمحراب . وتعتبر من أقدم القباب الفاطمية التي زينت من الداخل بزخارف جصية دقيقة (شكل ١٠٨) .

وإذا حاولنا أن نحدد تخطيط الجامع الأزهر في العصر الفاطمي منذ إنشائه من (٣٥٩ هـ — ٣٦١ هـ) فلندخل إلى الجامع من بابه الرئيسي (باب المزينين) المطل على الميدان ولنغض الطرف عما نراه من المنشآت المعمارية على اليمين حيث المدرسة الطبرسية وعلى اليسار حيث المدرسة الاقبغوية لأنها عمارة مملوكية ولنتقدم حتى نصل إلى الباب المواجه لنا فهو باب قايتباي وعلى يسارنا مئذنته وعلى يميننا مئذنة الغوري ذات الرأسين ثم ننقذ من هذا الباب إلى الداخل فإذا نحن أمام صحن مكشوف للجامع (شكل ٨) فإذا استبعدنا تلك الرواقات الجانبية بعقودها القائمة على أعمدة لأنها مجددة على نسق الرواق الذي أضافه الخليفة الحافظ ليدور حول الصحن نجد أن صحن الجامع الأصلي مستطيلا كان يحف به من الشرق والغرب فقط رواقان بكل منهما ثلاث بلاطات تفصلهما بآثكات بكل منها ١١ عقد ومن أسفل قبة الحافظ إذا اتجهنا إلى الداخل مستقبلين القبلة نكون في الواقع قد وصلنا إلى حيث

رواق القبلة للجامع الازهر الاصلى منذ عهد جوهر وقد كانت مساحته مستطيلة تقريبا ٨٨ x ٧٠ متر وتمتد في موازاة جدار القبلة بأكثات من أعمدة تحمل مقودا مدببة وتحصر بينها خمس بلاطات عرض كل منها ٤ متر تقريبا فيما عدا بلاطة المحراب فهي أوسع وتصل الى ٧ متر ويقطع امتداد هذه البلاطات الخمس مجاز أو ممر قاطع يتجه عموديا على المحراب وترتكز عقودها على أعمدة رخامية . ويظهر هذا المجاز القاطع في العمارة الإسلامية هنا لأول مرة بالقاهرة ، وهو المجاز الذى تقوم على رأسه حاليا قبة الحافظ .

وفوق المحراب الاصلى للجامع برواق القبلة قبة جددت بعد سقوط القبة الفاطمية الأصلية كما كان بطرفى بلاطة القبلة أيضا قبة الى يمين المحراب واخرى الى يسار المحراب تهدمتا وسنرى هذا الطراز من القباب فوق المحراب وعلى يمينه ويساره يظهر بعد الجامع الازهر فى مسجد الحاكم كظاهرة معمارية فاطمية فى القاهرة العز . وخلف رواق القبلة الاصلى رواق آخر ترتفع ارضيته هو الرواق الذى اضافته عبد الرحمن كتحدا .

ولا يزال الجامع الازهر يحتفظ بأجزاء هامة من عناصره المعمارية الأصلية بالرغم من أعمال التجديد والاضافة التى أجريت به خلال العصور التاريخية فقد بقى مثلا كثير من العقود والدعامات الفاطمية حيث امكن الاستدلال عليها من شكلها ونظام زخارفها فضلا عن الاوتار والروابط الخشبية بين العقود . واذا حاولنا أن نلخص البقايا الفاطمية فى الجامع الازهر لكانت على الوجه التالى :

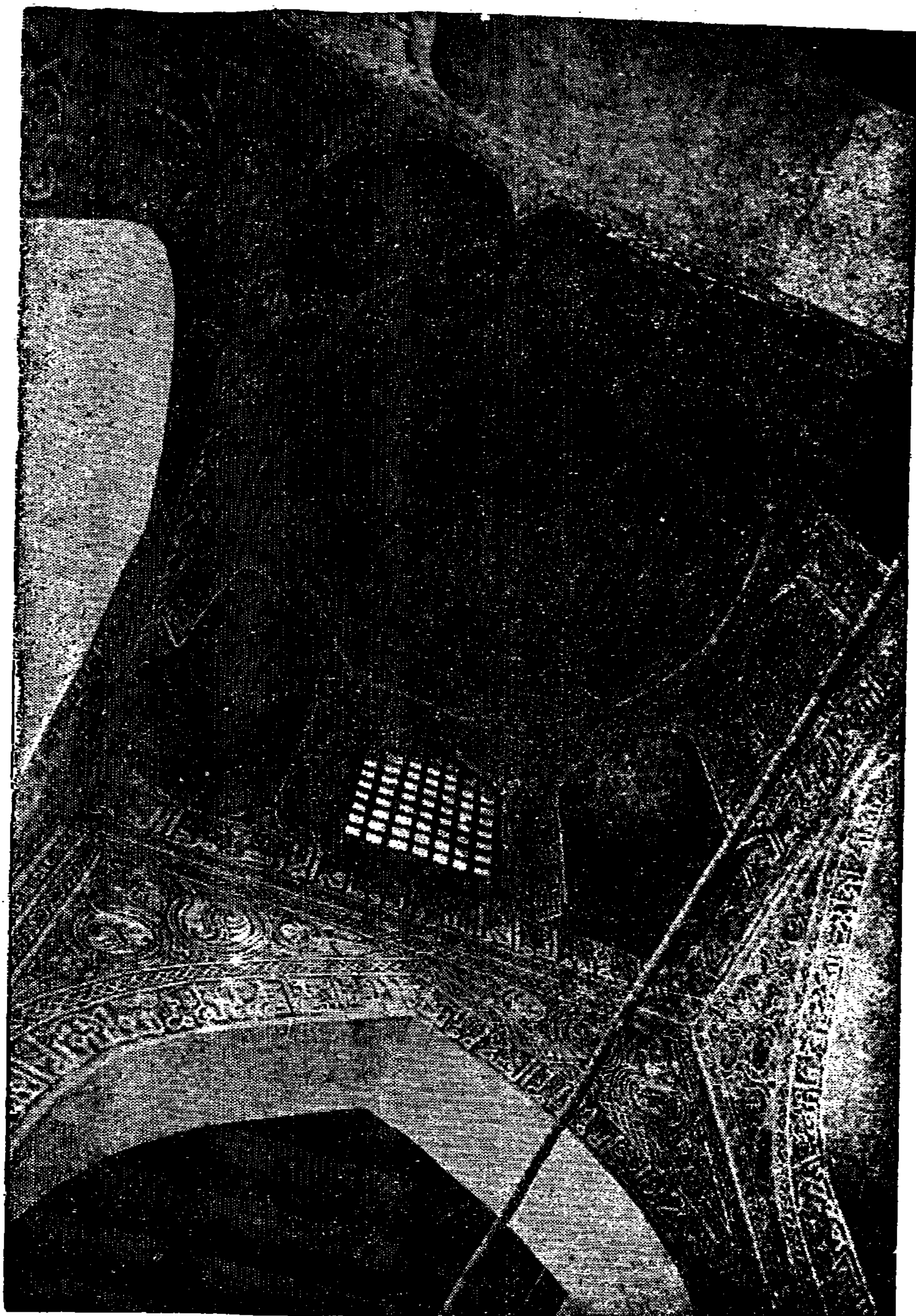
١ - عقود المجاز الاربعة الاولى من الجانبين وما اشتملت عليه من زخارف وكتابات كوفية وهى ترجع الى عهد جوهر .

٢ - الزخارف الكتابية حول الشبابيك الجصية الباقية فى الجانب الشرقى والغربى وأول الجانب القبلى وكلها من عصر جوهر .

٣ - المحراب الكبير الاصلى بكتابات ونقوشه التى اكتشفها المرحوم حسن عبد الوهاب سنة ١٩٣٣ .

٤ - زخارف وكتابات مؤخر الجامع من داخل رواق القبلة وهى ترجع الى عصر الحاكم لتشابه زخارفها مع زخارف الجامع الحاكمى رغم ما طغى عليها من تجديد .

٥ - القبة على رأس المجاز القاطع منذ عصر الحافظ وقد احتفظت بنقوشها وكتابات الكوفية . أما القباب الثلاث الاخرى فقد اندثرت وجددت القبة الحالية التى فوق المحراب (شكل ١٠٨) .



شكل ١.٨ - الجامع الأزهر - قبة الحافظ من الداخل - ٥٤٤ هـ / ١١٤٩ م

وتشتمل الزخارف الفاطمية الاصلية فى الجامع الازهر على العناصر الهندسية والنباتية ففى فتحات الشبائيك نرى زخارف هندسية من حلقات وأوراق نباتية من أنصاف مراوح نخيلية — وفى ازار تلك الشبائيك وحافات العقود نجد كتابات كوفية مزهرة ازهارا بسيطا وفى تواشيح العقود تبدو الزخارف الجصية من عناصر نباتية أكثر تطورا وغنى من العناصر الجصية فى الجامع الطولونى . وحول زخارف المحراب من الداخل والخارج شريط من زخارف كتابية بالخط الكوفى المزهر نصها :

من الداخل :

« بسم الله الرحمن الرحيم قل ان صلاتى ونسكى ومحياى ومماتى لله رب العالمين لا شريك له وبذلك أمرت وانأ اول المسلمين » .

ومن الخارج :

« قد أفلح المؤمنون الذين هم فى صلاتهم خاشعون والذين هم عن اللغو معرضون » .

ولم يأخذ الجامع الازهر مكانته العلمية الدينية الا بعد ان تحول فى عهد العزيز الى جامعة شيعية تدرس فيها العلوم ويدعى فيها للمذهب الفاطمى . وكان اول درس القى بالجامع الازهر فى شهر صفر سنة ٣٦٥ هـ ٩٧٥ م عندما جلس على ابن النعمان القاضى واملى مختصر ابيه فى فقه الشيعة (المقرئى خطط ج ٢ ص ٣٤١) — وأجرى العزيز الارزاق على طلاب العلم فى الازهر ممن وقعوا من جميع العالم الاسلامى من المحيط الاطلسى الى الصين فتقابل فى اروقته ومقصوراته المراكشى والجاوى والصينى والتونسى وارتبط الافريقى والاسيوى والاوربى فى صحنه برابطة الاسلام وكان لطلابه نصيب من المكافآت الجامعية النوعية والمالية التى كان الخلفاء يمنحونها لطلاب العلم فيه واساتذتهم كذلك ولعل أشهر المنح الجامعية تلك التى منحها الخليفة الحاكم بامر الله سنة ٤٠٠ هـ فى وقفية خاصة بالازهر وبعض مساجد القاهرة رصد فيها رباعا تغل أموالا كثيرة وقد أشار المقرئى الى هذه الوقفية فى خططه جزء ٢ ص ٢٧٣ ، ص ٢٧٤ وقد جاء فيها ، « فمن ذلك للجامع الازهر بالقاهرة المحروسة المذكور فى هذا الاشهاد الخمس والثلثم ونصف السدس ونصف التسع .. يصرف ذلك فيها فيه عمارة له ومصلحة وهو من العين المعزى الوازن (السنائير المعزية المضبوطة الوزن الشرعى) ألف دينار واحدة وسبعة وستون دينارا ونصف دينار وثلثم دينار » . وقد عين فى هذه الوقفية مرتب الخطيب ووقف ثمن جميع ما يلزم الجامع كل سنة « من حصر عبدانية ومصفورة وقناديل وبخور وشمع ومقداره نصف قنطار بالفلقلى (والرطل الفلقللى بزن ١٤٠ درهما) وما يلزم لكنس الجامع ونقل التراب وخياطة الحصر ومشاقة أى فتائل

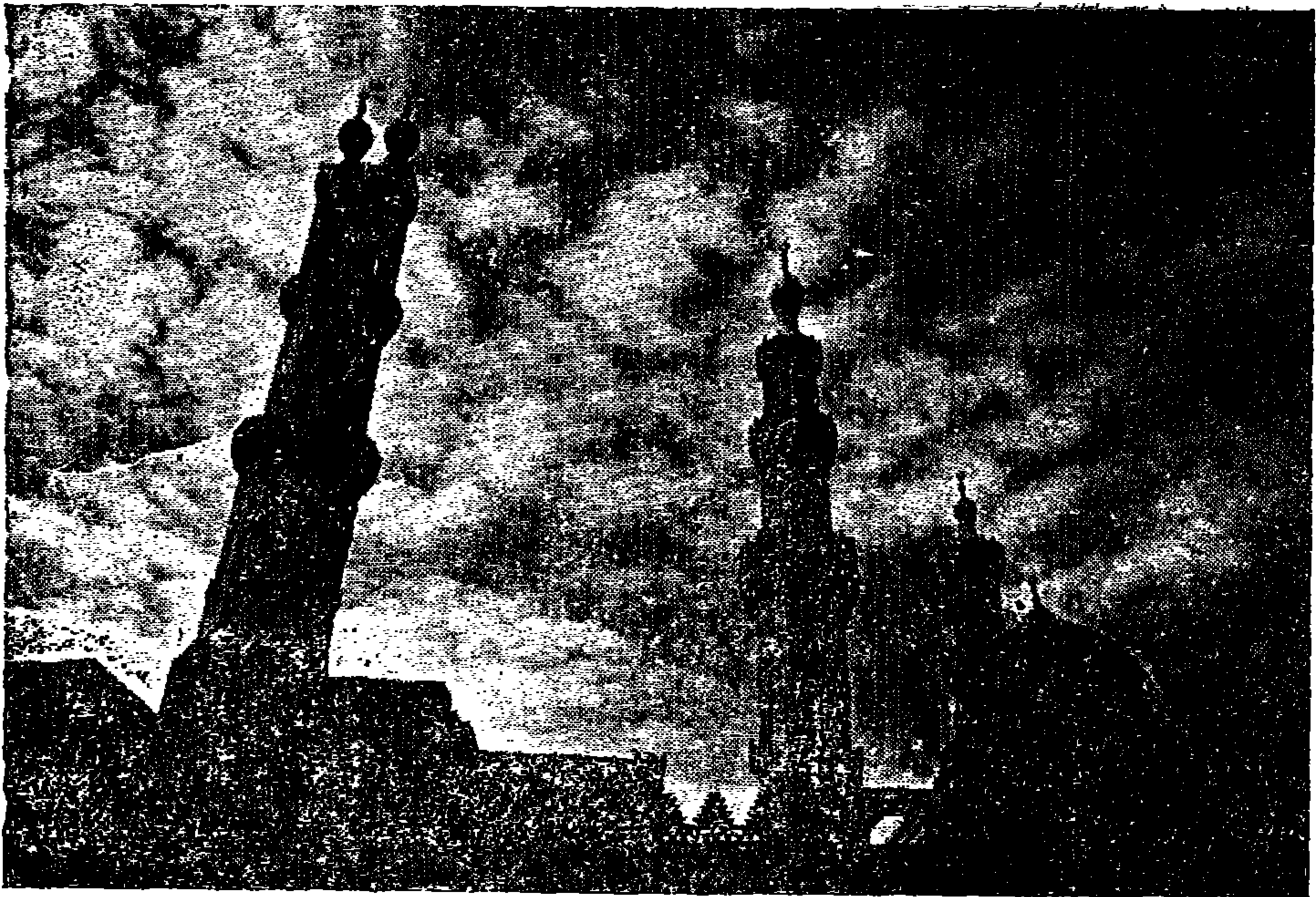
لسرج القناديل ومثونة النحاس والسلاسل والتنانير أى القناديل والقباب التى فوق سطح الجامع والسلب أو الحبال الليف ودلاء أدم أى جلد وخرق لمسح القناديل وقفاف للخدمة وقنب لتعليق القناديل ومكانس وأزيار فخار وزيت وقود وأرزاق الأئمة وعددهم ثلاثة والقومة أى الخدم وعددهم أربعة والمؤذنين وعددهم خمسة عشر مؤذنا وقد رتب الحاكم فى الوقفية لكل من الأئمة دينارين وثلاثى دينار وثمن دينار فى كل شهر ولكل مؤذن وخادم دينارين فى كل شهر وللمشرف على الجامع أربعة وعشرين دينارا فى السنة . ولم يفته أيضا أن يحدد أجره كل من يحتاج إليه العمل فى هذا الجامع بالاضافة الى ثمن مائة وثمانيين حمل تبين ونصف حمل جراه لعلف رأسى بقر للمصنع (أى دورة المياه) الذى لهذا الجامع وثمانية دنانير ونصف وثلاث دينار . . . ومن ذلك للتبن لمحليين يوضع فيه بالقاهرة أربعة دنانير . ومن ذلك لثمن فدانين قرط لتربيع (لعلف) رأسى البقر المذكورين فى السنة سبعة دنانير . ومن ذلك لأجرة متولى العلف وأجرة السقاء والحبال والقواديس وما يجرى مجرى ذلك خمسة عشر دينارا ونصف ومن ذلك لأجرة الميضاة التى عملت بهذا الجامع اثنا عشر دينارا .

ولا شك أن ريع هذه الوقفية كان سببا رئيسيا للعناية بالجامع الأزهر ولا عجب فهو مسجد القاهرة ومعقل دعوة الفاطميين ويتضح من هذه الوقفية كيف كان للجامع الأزهر وفرة من الأئمة والمؤذنين والخدم الذين أجريت عليهم المرتبات المجزية .

وكان الخليفة المعز منذ انشاء الجامع الأزهر يؤم المسلمين يوم الجمعة ويقيم الخطبة فيه بانتظام وفى شهر رمضان وبقية المواسم الدينية كان الجامع الأزهر ينار بالانوار الساطعة ويعجب الخليفة بمناراته المزينة حتى أنشأ المعز فى قصره بالقاهرة منظرة سماها « منظرة الجامع الأزهر » يشاهد منها الزينات والانوار بالجامع (المقرئى خطط ج ١ ص ٤٦٥) . وقد سجل لنا أبو المحاسن فى النجوم الزاهرة المراسيم المنظمة التى كانت تتبع حينما كان الخليفة الفاطمى يتوجه لخطبة الجمعة بالجامع الأزهر فى رمضان ومن ذلك أنه كان « اذا أراد أن يخطب يتقدم متولى خزانة القرش الى الجامع ويغلق المقصورة التى يرسم الخليفة والمنظرة وأبواب مقاصيرها وبادهنج المنبر (بابا المنبر الجانبيان) ثم يركب الخليفة ويسلم لكل واحد من مقدمى الركاب فى الميمنة والميسرة أكياس الذهب والورق (الفضة) سوى الرسوم المستقرة والهبات والصدقات فى طول الطريق . ويخرج الخليفة من باب الذهب والمظلة بمشدة الجواهر على رأسه . وعلى الخليفة الطيلسان ثم يدخل من باب الجامع الى الدهليز الاول الصغير ومنته الى القاعة المعلقة التى كانت يرسم جلوسه ، فيجلس فى مجلسه

وترخى المقرمة الحرير (الستر الحرير) ويقرا المقرئون وتفتح أبواب الجامع حينئذ . ويتوجه الخليفة الى المنبر للخطابة ويصعد عليه . فاذا صار باعلاه اشار للوزير بالطلوع اليه وهو يقبل الدرج حتى يصل اليه فيزر (يفلق) عليه القبة ويخطب الخليفة ، حتى اذا فرغ من الخطبة طلع اليه الوزير وحل الازرار فينزل الخليفة ثم يصلى بالناس ويسلم . فاذا انقضت الصلاة أخذ لنفسه راحة بالجامع بمقدار ما تعرض عليه الرسوم وتفرق ، ويذكر أبو المحاسن أن الصدقات كانت تعم الناس من حين يركب الخليفة من القصر الى الجامع حتى يعود (النجوم ج ٤ ص ١٠٢ — ١٠٤) .

وقد دام هذا الترتيب الى آخر العصر الفاطمي أي الى أيام العاضد آخر خلفائهم (نجوم ج ٤ ص ١٠٤) غير أن حال الازهر قد تغيرت في عصر الدولة الايوبية السنية فقد أوقف صلاح الدين الخطبة في الجامع الازهر وظلت كذلك نحو قرن من الزمان الى أن تولى السلطان المملوكي الظاهر بيبرس فاهتم بامر الجامع وزاد في بنائه وشجع التعليم فيه واعاد اليه الخطبة في سنة ٦٦٥ هـ - ١٢٦٦ م وسارت سياسة سلاطين المماليك وأمرائهم بعد ذلك على اصلاح الازهر وتوسيعه وادخال الزيادات في عمارته حتى تضاعفت مساحته الفاطمية . ويكفي لتوضيح أهمية الاعمال المعمارية المملوكية في الجامع الازهر



شكل ١.٩ - الجامع الازهر - مثذنه قايتباي الى اليمين - ٨٧٣ هـ / ١٤٦٨ م
ومثذنه الغوري الى اليسار - ٩١٥ هـ / ١٥١٠ م

إن تشير هنا الى المدرستين الطيرسية ٧٠٩ هـ — ١٣٠٩ م والاقبغاوية ٧٤٠ هـ — ١٣٤٠ م اللتين الحقن بالجامع الازهر منذ عصر الناصر : الاولى على يمين الداخل الى الجامع من بابه الرئيسى الحالى والثانية على يساره . اما المدرسة الجوهرية فتقع فى الناحية الشمالية الشرقية من الجامع — وقد انشأها الامير جوهر القنقبائى حوالى سنة ٨٤٤ هـ — ١٤٤٠ م فى عهد الاشرف برسباى وتمتاز بقبتها الحجرية الصغيرة الحجم وتعتبر من اوائل القباب المملوكية التى تزين سطحها الزخارف العربية المحفورة فى الحجر ، وقد بقى من العمارة المملوكية فى هذه المدارس الثلاث مؤذنتان رشيقتان : احدهما للسلطان قايتباى وهى الى يسار الداخل من الباب الموصل لصحن الجامع الحالى ، والثانية مؤذنة الغورى وهى على يمين الداخل من نفس الباب وهذه منارة ضخمة ذات رأسين وتمتاز بتلبيس القاشانى فى بدن دورتها الثانية كما تمتاز بوجود سلمين فيما بين دورتيها الاولى والثانية صمما بحيث لا يرى الصاعد فى أحدهما الاخر وهى احدى الحيل المعمارية القاهرية فى مآذن الازهر . وقد أنشئت هذه المنارة سنة ٩١٥ هـ — ١٥١٠ م ، وقد شاعت المنارات ذات الرؤوس المزدوجة بالقاهرة منذ نهاية القرن ٩ هـ — ١٥ م (شكل ١٠٩) .

وفى العصر العثمانى أجرى الامير عبدالرحمن كتحدا ١١٦٧ هـ — ١٧٥٣ م عمارات كثيرة فى الجامع الازهر فأضاف الى رواق القبلة رواقا كبيرا آخر يشتمل على خمسين عمودا رخاميا تحمل بوائك ذات عقود حجرية مرتفعة ويغطيها سقف خشبى مسطح وبنى فى هذا الرواق محراب جديد وضع له منبر خاص . وأنشأ هذا الامير بابا عظيما فى ناحية الجامع الجنوبية الغربية امام الباطلية واشتهر باسم باب الصعايدة وبنى أعلى هذا الباب مكتبا ليتعلم الايتام من اطفال المسلمين القرآن الكريم وجعل بداخله رحبة واسعة وصهريجاً عظيماً وبنى رواقاً مخصوصاً لطلبة الازهر الصعايدة المنقطعين للعلم جعل به مرافق ومنافع ومطبخاً ومخادع وخزائن للكتب كما بنى بجانب باب الصعايدة باباً آخر جهة مطبخ الجامع عرف بباب الشورية وهو الباب الجنوبى الشرقى وجعل عليه منارة أخرى مماثلة لمنارة باب الصعايدة ويذكر على مبارك فى صدد تعليل اهتمام عبد الرحمن كتحدا بالصعايدة ان السبب فى ذلك هو حبه للشيخ على العدوى شيخ رواق الصعيد بالازهر ثم يضيف « ان الامير كتحدا لحبه بالصعايدة من أجل الشيخ العدوى — جعل مدفنه بجوار هذا الرواق وكان اكابر الازهر يتخذون هذا المدفن مجلسا يجتمعون فيه للمفاوضة والتشاور فى المهمات » .

وقد مضى على الجامع الازهر حتى اليوم ١٠٠٠ عام كان فيها موضع الرعاية

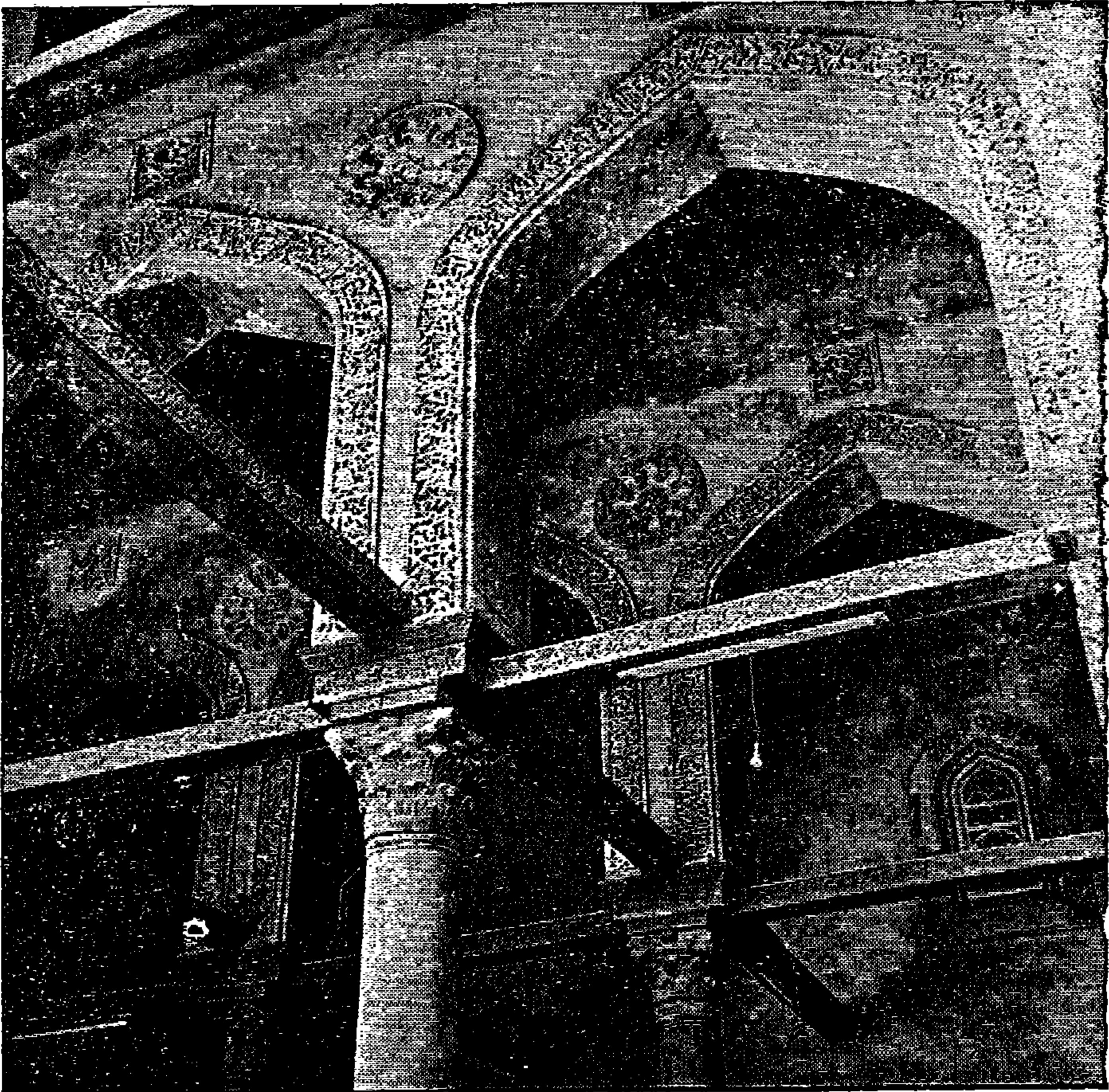
والاهتمام من الحكومة والشعب على السواء باعتباره اقدم جامع بالقاهرة وأقدم جامعة فى العالم الاسلامى كنه يقصدها الطلاب للدراسة فى أروقتة الداخلية وجهاته وقد أطلق على طلبة هذه الأروقة المجاورة اسم المجاورين ، وقد أحصى هذه الأروقة المرحوم عبد الحميد نافع فى كتابه الذيل على المقرئى وهو مخطوط بمكتبة الأزهر فنذكر أسماءها ومواقعها وعين الخبز المعين لكل رواق وعدد طلبته وكان لكل رواق شيخ وجراية مخصصة للاستاذة والطلبة وكانت هذه الأروقة كثيرة منها رواق الصعايدة ورواق الدكارنة (الدارفورية) ورواق الجاوه ورواق السليمانية الافغان ورواق المغاربة ورواق السنارية ورواق الاروام (الاتراك) ورواق الفشنية ورواق الشراقة ورواق الحنابلة وغيرهم وقد حدد الشيخ سليمان رصد فى كتابه «كنز الجوهر فى تاريخ الأزهر» (ص ٩٦) كل هذه الأروقة ومن تحديده لها نعلم أن الأروقة التى اشتملت على مسكن للطلبة كان أغلبها فى الناحية القبلية من الجامع الأزهر ولها مداخل اليه هدمت وأعيد بناؤها بعد ذلك .

وفى تاريخ الأزهر ظاهرة تستحق الاشارة بها وهى انه على الرغم من كثرة المدارس فى القاهرة التى أسست فيها منذ العصر الايوبى وعلى الرغم من أن اكابر العلماء والاساتذة تولوا كراسى التدريس فى هذه المدارس فانها تعتبر بالنسبة للأزهر كأفرع صغيرة من الدوحة العظيمة وهكذا كان الأزهر يمثل بالنسبة لمدارس القاهرة ومساجدها المدرسة الام أو الجامعة الكبرى التى لا تنافسها أية جامعة أخرى . . ويكفى أن نعرف أن رواد النهضة الفكرية والعلمية فى القاهرة تخرج معظمهم من الجامع الأزهر .

مسجد الصالح طلائع

الدكتور عبد الرحمن فهمي

إذا كان الجامع الأزهر هو أول المساجد الفاطمية في القاهرة المعز فان مسجد الصالح طلائع آخرها ، أنشأه سنة ٥٥٥ هـ (١١٦٠ م) أبو الغارات الملقب بالملك الصالح طلائع بن زريك وزير الفائز الفاطمي وكان أرمني الأصل شيدده ليدفن فيه رأس الحسين بن علي رضي الله عنه لما خيف عليها من هجمة



شكل ١١ - مسجد الصالح طلائع - ٥٥٥ هـ / ١١٦٠ م

الفرنج على عسقلان حيث كانت مدفونة ولما فرغ الصالح من بنائه لم يمكنه الخليفة الفائز من ذلك وأصر على دفنها داخل القصور الزاهرة حيث المشهد الحسينى اليوم .

ورغم أن المسجد قد فرغ من بنائه فى سنة ٥٥٥ هـ إلا أنه لم يصبح مسجدا جامعا إلا بعد ذلك بمائة سنة حين أقيمت فيه أول صلاة للجمعة فى عهد المعز أيبك التركمانى فى أوائل الدولة المملوكية فى سنة « بضع وخمسين وستمائة » على حد قول المقرئى (ج ٢ ص ٢٩٣) .

ويعتبر مسجد الصالح طلائع من المساجد المعلقة بالقاهرة إذ يرتفع مستوى هذا الجامع عن أرض الشارع بما يقرب من أربعة أمتار فوق مجموعة من الدكاكين أسفل ثلاث من واجهاته الحجرية الأربعة . ويقع الباب العمومى للجامع فى الواجهة الغربية وقد أقيم أمامه رواق محمول على أربعة أعمدة رخامية تحمل عقودا زخرفت حافاتها ، وحلى صدر الرواق بآيات قرآنية محفورة بالخط الكوفى المزهر وللرواق سقف من خشب مزين بزخارف نباتية محفورة حفرا بارزا ، ويعتبر هذا السقف الخشبى النموذج الوحيد للسقوف الفاطمية إذا استثنينا الألواح الخشبية التى بقيت من سقف القصر الغربى الصغير والتى يحتفظ بها متحف الفن الإسلامى .

وكان لجامع الصالح طلائع باب خشبى من مصراعين صفح وجههما بالنحاس المزخرف أما ظهر المصراعين فمن الخشب المحفور بزخارف فاطمية ، ويحتفظ المتحف الإسلامى بهذين المصراعين حاليا وهو أقدم الأبواب الفاطمية المصنوعة بالنحاس فى القاهرة المعز .

وعند نهاية الواجهة الرئيسية الغربية وأول الواجهة الشمالية سجل تاريخ انشاء الجامع فى نقش نصه :

« بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذا المسجد بالقاهرة المعزية المحروسة فتى مولانا وسيدنا الامام عيسى أبى القاسم الفائز بنصر الله لمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه الأكرمين السيد الاجل الملك الصالح ناصر الأئمة وكاشف الغمة أمير الجيوش سيف الإسلام غياث الأتام كافل المسلمين وهادى ذعاة المؤمنين أبو الفارات طلائع الفائزى عضد الله به الدين وأمتع بطول بقاءه أمير المؤمنين وأدام قدرته وأعلى كلمته ونصر آل البيت وفتح له وعلى يديه مشارق الأرض ومغاربها فى شهور سنة خمس وخمسين وخمسائة والحمد لله وصلى الله على سيدنا محمد خاتم النبيين وسيد المرسلين وعلى أمير المؤمنين على بن أبى طالب أفضل الوصيين وعلى ولديه

الطاهرين أبى محمد الحسن وأبى عبد الله الحسين وعلى الأئمة من ذريتهم أجمعين وسلم وشرف وكرم وعظم الى يوم الدين وجعلناهم أئمة يهدون بأمرنا وأوحينا اليهم فعل الخيرات واقام الصلاة وايتاء الزكاة وكانوا لذنا عابدين - رحمة الله وبركاته عليكم أهل البيت انه حميد مجيد . . .

وكانت منارة جامع الصالح تعلو الباب الرئيسى فى الواجهة الغربية ولكنها هدمت وحلت محلها منارة أخرى أزيلت سنة ١٩٢٦ لحدوث خلل بها .

ويتكون الجامع من الداخل من أربعة أروقة يتوسطها صحن كبير مساحته حوالى ٤٥٥ متر مربع به صهريج كان يملأ وقت الفيضان من الخليج عند باب الخرق أى باب الخلق الحالى .

وأهم هذه الأروقة الايوان الشرقى الكبير وهو يشتمل على ثلاث بلاطات ذات عقود محمولة على أعمدة رخامية وفى جدار المحراب شبابيك جصية حديثة صنعتها لجنة حفظ الآثار على مثال الشباك الاصلى المحفوظ بمتحف الفن الاسلامى حاليا ، وتزخره آيات قرآنية من سورة التوبة بالخط الكوفى يقرأ منها « ان الله اشترى من المؤمنين أنفسهم » (شكل ١١٠) .

ويمتاز المحراب ببساطته ويحيط به عمودان من الرخام الاحمر والى يمين المحراب منبر رائع دقت حشواته وقوائمه وسلمه وجلسة الخطيب بالاوية الدقيقة المتقنة وهو لا يرجع الى عصر انشاء الجامع ، اذ أمر بصنعه الامير بكتمر الجوكندار سنة ٦٩٩ هـ (١٢٩٩ م) كما يتضح من النقش المكتوب عليه فوق جلسة الخطيب ونصه : ان الذين سبقت لهم منا الحسنى اولئك عنها مبعدون أمر بانشاء هذا المنبر المبارك الجنب العالى الاميرى الكبيرى سيف الدين بكتمر الجوكندار أمير جندار وذلك بتاريخ سنة تسع وتسعين وستمائة (د. حسن الباشا : الفنون الاسلامية والوظائف ج ١ ص ٣٧٦) .

كما كتب فوق باب المنبر اسم بكتمر وتاريخ سنة ٦٩٩ هـ كذلك . ولاشك فى ان الصالح طلائع قد صنع منبرا لمسجده بالقاهرة ولكنه اختفى كما صنع منبرا آخر لمسجده موجود فى قوص للان ويعطينا منبر طلائع بقوص فكرة واضحة كاملة عن دقة صناعة المنابر الفاطمية .

ولم ينبج مسجد الصالح طلائع من أثر الزلازل التى حدثت سنة ٧٠٢ هـ واصابت اضرارها كثيرا من مساجد القاهرة غير أن الامير سيف الدين بكتمر هنى بتعميره وتجديده وقد أشار المقرئى الى ذلك كما أشار أيضا الى تعميره سنة

٨٤٤ هـ - سنة ٨٨٢ هـ وحتى أواخر القرن ١٩ م في عصر على باشا مبارك كان جامع الصالح طلائع « من المساجد الشهيرة ولم تزل شعائره مقامة بالجمعة والجماعة » - (خطط جديدة ج ٥ ص ٣٨) - وكان بوسط صحنه حنفية وصهرنج وميضاة ونخلات - ولكن بعد عصر على مبارك ساءت حال الجامع فتوقفت الصلاة فيه واحتلته الاهالى واقاموا حوله المباني من دور ودكاكين الى أن تقرر هدمه فيما عدا رواق القبلة واعادة بنائه من جديد على نفس طرازه الفاطمي الاصلى في النصف الاول من القرن العشرين .

ويذكر مسجد الصالح طلائع بزخارفه المتنوعة وقد امتلات بهذه الزخارف مسطحات الجامع الداخلية والخارجية وتمتاز هذه الزخارف بعناصرها الهندسية ولكن يشيع فيها مجموعة كبيرة من الكتابات الكوفية المزهرة تشتمل على آيات قرآنية وهى تدور حول عقود رواق القبلة ونوافذ الجامع . وكانت معظم ستائر الجامع الجصية تمتلىء بهذه العناصر الكتابية .

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بواحد من هذه الشبابيك الجصية المنقولة من جامع الصالح طلائع وهو نموذج رائع لما كانت عليه الزخارف الجصية الفاطمية فى هذا الجامع . وتبدو فيه الكتابات الكوفية وهى تدور فى أفريز يشكل عقدا مديبا تملأ أرضيته الفروع النباتية الدقيقة . ونص الكتابة جزء من الآية رقم ١١١ من سورة التوبة « ان الله اشترى من المؤمنين أنفسهم » . . ولا يخفى علينا ما فى اختيار هذه الآية من مناسبة للإشارة الى استشهاد الحسين رضى الله عنه وهو الذى بنى الجامع أساسا لاستقبال رأسه الكريم وربما اكملت الآية بعد ذلك فى اطار شبابيك أخرى (وأموالهم بأن لهم الجنة يقاتلون فى سبيل الله فيقتلون ويقتلون وعدا عليه حقا فى التوراة والانجيل والقرآن ومن أوفى بعهده من الله فاستبشروا ببيعكم الذى بايعتم به وذلك هو الفوز العظيم) .

وربما كانت الصرر الزخرفية المستديرة تمثل أهم العناصر الزخرفية بهذا الجامع وهذه الصرر مختلفة الاشكال وتنتشر فى كل أنحاء المسجد وقد تبقى بعضها فى كوشات العقود فى حالة جيدة بينما اختفت معالم البعض الآخر .

اسوار القاهرة وأبوابها

الدكتور عبد الرحمن فهمى

فى ١٧ شعبان سنة ٣٥٨ هـ (٦ يوليو ٩٦٩ م) سار الجيش الفاطمى بقيادة جوهر فى مدينة الفسطاط بعد الاستيلاء عليها من الاخشيديين ، وهو يحمل لواء النصر حتى عسكر فى السهل الرملى الواقع الى شمال الفسطاط وهو سهل يحده من الشرق جبل المقطم ومن الغرب خليج أمير المؤمنين وكان هذا السهل خاليا من البناء ، الا من قليل يتعلق ببستان كافور ودير مسيحي يسمى دير العظام وهو فى المكان الذى يشغله الآن الجامع الاقمر، وحصن صغير يسمى قصر الشوك وفى هذا السهل اختط جوهر فى نفس اليوم الذى انتصر فيه سور مدينة القاهرة التى قرر تأسيسها لتكون مدينة ملكية حصينة للخليفة واتباعه، كما اختط القصر الفاطمى الذى أراد أن يستقبل فيه مولاة المعز . وحينما أتى اعيان الفسطاط فى صباح اليوم التالى لتهنئته وجدوا أسس البناء الجديد كانت قد حفرت فعلا .

وتعتبر القاهرة المدينة الاسلامية الوحيدة التى أقيم لها أسوار ثلاثة على فترات تاريخية متعاقبة ، السور الاول هو سور جوهر والسور الثانى سور أمير الجيوش بدر الجمالى فى عهد الخليفة المستنصر والسور الثالث هو سور بهاء الدين قراقوش فى سلطنة الملك الناصر صلاح الدين الايوبى الذى بناه ليضم القاهرة والقطائع والعسكر والفسطاط جميعا .

أولا : سور جوهر :

يكاد يجمع الباحثون الذين تناولوا تأسيس القاهرة وأسوارها على صحة القصة المتواترة عن اعتماد جوهر على المنجمين عند ابتداء بناء السور اذ أصدر اليهم الاوامر باختيار طالع سعيد لتأسيس أسوار القاهرة وأبوابها وقصورها وعندما حفرت الخنادق لبناء أساس الجدران ثبتت فيها قوائم ربطت بحبال علقت عليها أجراس ، حتى اذا حانت الساعة المحددة أرسل المنجمون الاشارة الخاصة بالبداية فى العمل ، وأمر العمال بأن يقفوا على تمام الاهبة لالقاء الاحجار والمونة الموضوعة فى متناول أيديهم فى الخنادق المحفورة عندما تصدر اليهم الاشارة بذلك ، وهى دق الاجراس ولكن قبل أن تحين اللحظة المقررة وقع غراب على الحبال المشدودة فدقت الاجراس فظن العمال أن المنجمين قد أعطوا

اشارة البدء فى العمل فالتقوا الاحجار والمونة فى الخنادق المحفورة . وفى هذه اللحظة كان كوكب المريخ فى الطالع وكان يطلق عليه قاهر الفلك فسميت المدينة « القاهرة » وقد اشار المقرئ الى هذه القصة ولكن بعض الباحثين المحدثين يشكون فى صحتها ويربطون بينها وبين قصة مشابهة كان قد أوردها المسعودى فى كتابه مروج الذهب عن بناء الاسكندر لمدينة الاسكندرية ومن المرجح أن هذه القصة خرافة من الخرافات التى أراد بها المؤرخون القدامى تفسير اطلاق اسم القاهرة على المدينة المسورة التى أنشأها جوهر علما بأنها سميت « المنصورية » تيمنا باسم المنصورية مدينة الفاطميين بشمال أفريقيا ولم تحمل اسم القاهرة الا بعد حضور المعز لمصر بعد انشائها بأربع سنوات .

والهم انه يمكننا تتبع حدود سور جوهر لمدينته فى أكثر أجزائه بكثير من الدقة وذلك فى ضوء ما أمدنا به المقرئ اللهم الا ذلك الجزء الذى بين باب النصر وباب البرقية عند نهاية شارع الدراسة الذى أطلق عليه الان اسم « الاثرى حسن عبد الوهاب » فانه لا توجد لدينا عنه أية تفاصيل .

ويقول المقرئ ان هذا السور الاول للقاهرة كان « من لبن وضعه جوهر القائد على مناخه الذى به هو وعساكره حيث القاهرة الان فأداره على القصر والجامع » ويحدثنا انه أدرك من هذا السور اللبن قطعاً وان آخر ما رأى منه قطعة كبيرة كانت قيما بين باب البرقية ودرج بطوط وانه حينما هدمها بعض الناس فى سنة ٨٠٣ هـ شاهد المقرئ من كبر لبنها ما يتعجب منه فى زمنه حتى أن اللبنة كانت قدر ذراع x ثلثى ذراع كما ذكر أن عرض جدار السور كان عدة أذرع وكان يتسع لمرور فارسين وأنه كان بعيداً عن السور الحجر الذى بناه قراقوش فى عهد صلاح الدين والذى كان موجوداً فى أيامه بنحو خمسين ذراعاً (مقرئ : خطط ج ١ ص ٣٧٦ و ص ٣٧٧) .

ولما كانت الاعمال الانشائية قد تمت فى مساء يوم ١٧ شعبان سنة ٣٥٨ هـ ، بالليل فانه فى صباح اليوم التالى وجد جوهر فى جدران السور والقصر أزوارات (تعرجات) غير معتدلة فلم تعجبه (القلتشندى : صبح الاعشى ج ٣ ص ٣٤٥) غير أنه تركها على حالها واستمر فى البناء حتى اكمله ومع ذلك كان سور القاهرة الاول يشكل مربعا منتظما تقريبا طول كل ضلع من أضلاعه يبلغ نحو ١٢٠٠ متر ويواجه كل ضلع من هذا المربع احدى الجهات الاصلية الى حد كبير فيسير الضلع الغربى فى محاذاة الخليج وشرقى فى محاذاة جبل المقطم ويواجه الضلع الجنوبى مدينة الفسطاط بينما يواجه الضلع الشمالى سهلا رمليا فسيحا وقد ضم هذا

السور جميع المنشآت الداخلية بالقاهرة فببت المدينة وكأنها حصن عظيم يدور عليه سور سميك كان يكفى لكى يمر فوقه فارسان جنباً الى جنب على حد قول المقرئزى الذى سبقت الاشارة اليه وهو سمك يزيد على المترين وقد أبدى المقرئزى دهشته من حجم الطوب المستعمل فى هذا السور عندما عاين الجزء المتبقى منه الى عهده حتى سنة ٨٠٣ هـ من باب البرقية الى درب بطوط وتبلغ مساحة الطوبة ٦٠ سم فى ٤٠ سم ومما تجدر ملاحظته ان ياقوت الحموى قد ذكر حين وصفه « للمهدية » العاصمة الاولى للفاطميين فى شمال افريقيا ان جدران قصرها كانت ذات سمك مماثل .

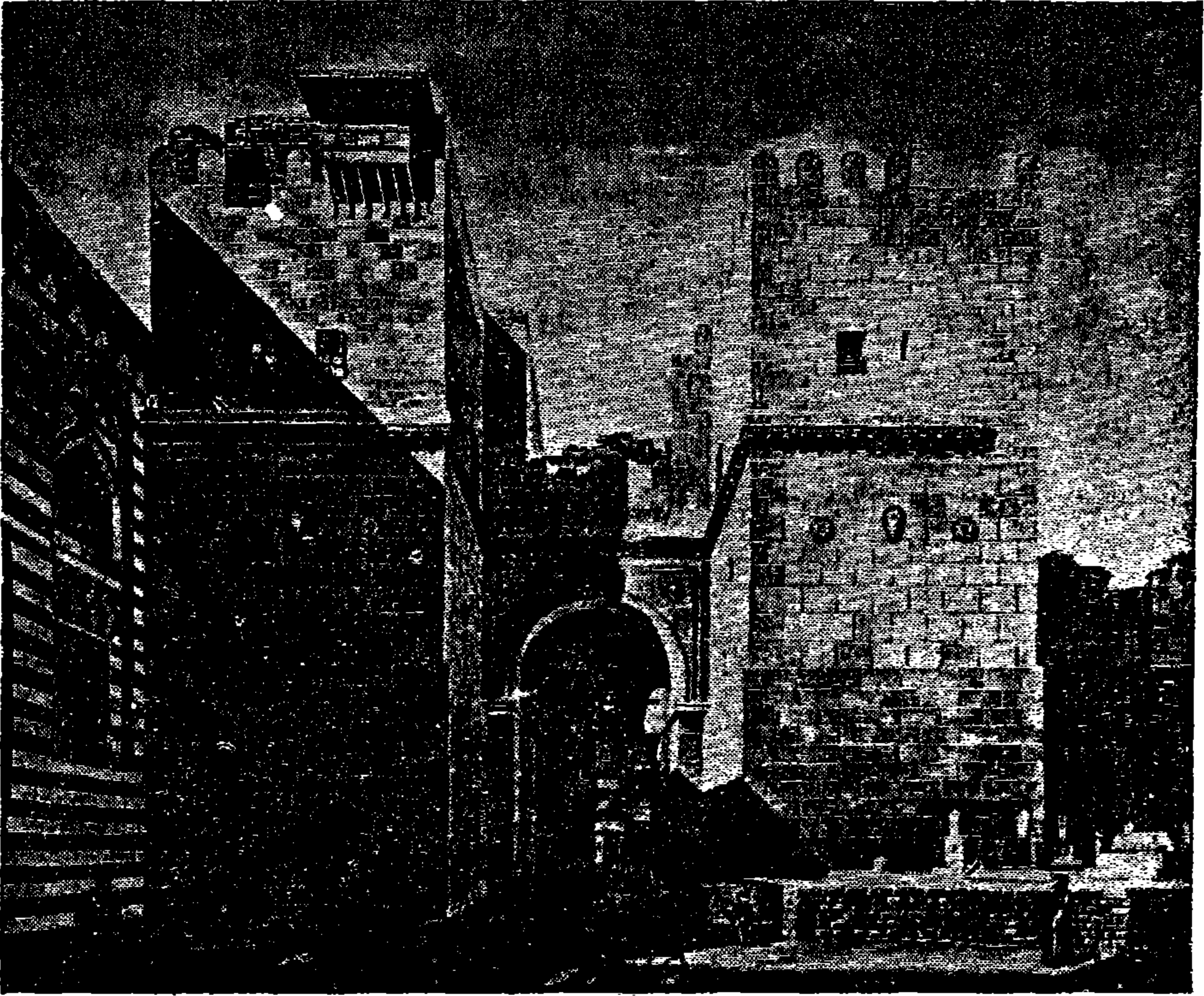
وربما كان السبب فى بناء الاسوار بهذا السمك هو تمكين الحامية المدافعة عن القاهرة من التجمع السريع عند أية نقطة معرضة لان يتسورها الاعداء او يهاجمونها بطريقة او بأخرى . وقد كان المتبع منذ عهد الرومان ان ينشئ المحاصرون أبراجاً متحركة من الخشب تزيد فى ارتفاعها عن الاسوار المراد مهاجمتها وكانت هذه الابراج الخشبية اذا أتى بها قرب الاسوار اشتطاع المحاصرون ان يهددوا أعالي هذه الاسوار والاستحكامات وأمكنهم باستخدام الكبارى المتحركة انزال بعض رجال الجيش المحاصر للاشتراك فى الهجوم والاستيلاء على المدينة فاذا لم تكن هذه الاسوار سميكة سمكا كافيا لم يستطع المحاصرون ان يقاوموا صفا واحدا من الرجال الذين يهاجمون الحصن هجمة موفقة .

والواقع ان الغرض من بناء جواهر لاسوار القاهرة واضح منذ البداية فهو يؤسس مدينة ملكية محصنة ضد هجمات العباسيين او القرامطة اذا ما فكر اى منهم فى الاستيلاء على القاهرة وطرد الفاطميين منها لذلك احاط جواهر بسوره قصر الخليفة ودواوين الحكومة ومساكن الحامية العسكرية فضلا عن المباني الاخرى الكثيرة كبيت المال ودار الضرب والمكتبة ومقابر الخليفة والمذبح ودار الاسلحة والاصطبلات وغيرها، غير ان ابن دقماق يذكر هدفا آخر أرستقراطيا قصده جواهر من بناء سوره يختلف عن هدف التحصين اذ يقول ان جواهر بنى القصر لمولاه المعز حتى يكون هو وأعوانه وجيوشه فى معزل عن عامة الشعب . الا ان المقرئزى يؤكد غرض الحماية والتحصين للقاهرة التى بنيت كمعقل يلجأ اليه فيذكر ان « قصد جواهر باختطاط القاهرة حيث هى اليوم ان تصير حصنا فيما بين القرامطة وبين مدينة مصر ليقاثلهم من دونها فأدار السور اللبن على مناخه الذى نزل فيه بعساكره وأنشأ داخل السور جامعا وقصرا واعتبرها معقلا يتحصن به وتنزله عساكره واحتفر الخندق من الجهة الشمالية ليمنع اقتحام عساكر القرامطة الى القاهرة وما وراءها من المدينة » (المقرئزى

خطط ج ١ ص ٣٦٢) ومن المحتمل أن يكون الغرض من السور هو تحقيق هذه الاهداف كلها دفاعية كانت او غير دفاعية وقد نتساءل الان هل استطاع سور القاهرة الاول أن يحقق الاغراض التي أنشئ من أجلها ؟ وبمعنى آخر هل استطاع أن يحصن المدينة تحصينا كافيا وكذلك يعوق عامة الشعب في الفسطاط والعسكر والقطائع من الوصول للقاهرة ؟.

الحق ان هذا السور اللين حول القاهرة التي كانت تبلغ مساحتها وقت انشائها ٤٠٠ فدان قد استطاع أن يقف حائلا ضد هجمات القرامطة الذين وصلوا بعساكرهم عن طريق المقس (بولاق الان) في شوال سنة ٣٦٠ هـ (يوليو - أغسطس ٩٧١ م) واستطاع أن يردهم جوهر عن طريق باب القنطرة الذي فتحه في السور وانشأ امامه قنطرة خاصة للدفاع منها عن المدينة التي لم يكن قد مضى على تأسيسها غير عامين . غير أن هذا الغرض الحربي لسور جوهر لم يستطع أن يمتد أمده طويلا اذ ما لبثت هذه الأسوار أن تحطمت ولم تعمر أكثر من ثمانين سنة وقد لاحظ ذاك الرحالة الفارسي ناصر خسرو عند زيارته لمصر فيما بين سنة ٤٣٩ هـ و ٤٤١ هـ (١٠٤٧ - ١٠٤٩ م) حين ذكر أن القاهرة لم يكن لها سور محصن وكانت إبنيتها الداخلية أعلى من بقايا أسوارها المحيطة بها .

هذا فيما يتعلق بالغرض الحربي من أسوار جوهر اما عن الغرض الارستقراطي من هذه الأسوار وهو منع عامة الشعب من الاتصال بالقصور الملكية فمن المعروف أن جوهر منذ بناء أسواره حول القاهرة لم يسمح لأي فرد باجتياز أسوار المدينة الملكية الا اذا كان من جند الحامية الفاطمية أو من كبار موظفي الدولة وكان الدخول الى القاهرة وفق تصريح خاص عن طريق تلك الأبواب التي فتحها جوهر في السور وهي ثمانية أبواب : اثنان في السور الشمالي هما باب الفتوح وفي شرقه باب النصر وكنا يقطن جنوب الجامع الحاكمي الآن وبابا بعقدين في السور الجنوبي يطلق عليه باب زويلة ويمكن تحديد موضع هذا الباب الآن اعتمادا الى ما رواه القلقشندي والمقريزي اللذين شاهدا القسم الذي كان لا يزال موجودا من هذا الباب في أيامهما وكان بالقرب من مسجد سام بن نوح ويوجد باب هذا المسجد الآن في ركن سبيل تركي متأخر (يسمى مدرسة العقادين على بعض خرائط المساحة ١٠٠٠ هـ) بالقرب من باب زويلة الحالي وبجوار جامع المؤيد ويشير القلقشندي الى أن باب زويلة كان له عقدان وسمى هكذا نسبة الى قبيلة زويلة من قبائل البربر التي جاءت مع جيش جوهر من الغرب اذ يقول « واحد هذين البابين القوس الموجود الآن المجاور للمسجد المعروف بسام



شكل ١١١ - باب النصر - ٤٨٠ هـ / ١٠٨٧ م (عن كتاب وصف مصر)

بن نوح عليه السلام والثاني كان موضع الحوانيت التي يباع فيها الجبن على يسرة القوس المتقدم ذكره .

وقد بطل دخول الناس من احد بابى زويلة وترك بقوسه دون استعمال حتى سد واستقر امرهم على المرور من باب واحد وهو باب معقود عليه قوس كذلك ويفسر القلقشندى سبب الاقتصار عند المرور على عقد واحد من بابى زويلة بقوله « وكان سبب ابطاله وسده ان المعز الذى بنيت له القاهرة لما دخلها عند وصوله من المغرب دخل من القوس الموجود الان هناك فازدحم الناس فيه وتجنبوا الدخول من الباب الآخر واشتهر بين الناس ان من دخل منه لم تقض له حاجة فرفض وسد » (القلقشندى : صبح الاعشى ج ٣ ص ٣٤٩) .

وبجانب بابى زويلة فى الضلع الجنوبى للسور افتتح جوهري بابا آخر اسماه باب الفرج وهو يقع فى النهاية الغربية من هذا الضلع الجنوبى سيما وان المقرئ قد أشار الى هذا الباب عند الكلام على ربيع السلطان خارج باب

زويلة وحدده بين « باب زويلة وباب الفرج » اما ابواب الضلع الشرقى للصور
فباب البرقية وكان من الصعب تحديده قبل سنة ١٩٥٧ ولكن التلال التى كانت
خارج السور ناحية شارع الدراسة والتى لازالت تسمى تلال البرقية قد ازيل
معظمها فكتشفت عن بقايا هذا الباب الذى عرف باسم « باب التوفيق » .

اما الباب الثانى الشرقى فهو باب القراطين فيمكن تعيين موقعه تعيينا اقرب
الى الدقة نظرا لان موقع الباب الذى حل محله لا يزال معروفاً باسم الباب
المحروق (المقريزى : خطط ح ١ ص ٣٨١) وقد أطلق عليه هذا
الاسم بسبب ما فعله سبعمائة مملوك هربوا من القاهرة
عندما علموا بقتل الغارس الامير اقطاعى فى ٢١ شعبان سنة ٦٥٢
هـ (٦ اكتوبر سنة ١٢٥٤ م) ففى اثناء الليل تركوا منازلهم وتقدموا نحو هذا
الباب فوجدوه مغلقا كما كانت العادة فى ذلك العصر اذ كانت تغلق ابواب مدينة
القاهرة فى الليل ، فأوقدوا النار فى الباب « حتى سقط من الحريق » وخرجوا
منه ومن ذلك الوقت عرف هذا الباب بالباب المحروق . ونظرا لان المقريزى
يخبرنا أنه كان يوجد سنة ٨٠٣ هـ جانبا من السور الذى بناه جوهر بالبن بين
باب البرقية ودرج بطوط وان هذا السور كان يبعد خمسين ذراعا خلف سور
صلاح الدين الحالى فلذلك يمكن ان نقرر ان موقع باب القراطين الاول كان على
مسافة خمسين ذراعا اى حوالى ٣٠ مترا من الباب المحروق الحالى فى سور
صلاح الدين . اما ابواب الضلع الغربى فهى باب القنطرة الذى بناه جوهر فى
سوره بعد سنتين من بناء السور نفسه واقام امامه قنطرة فوق الخليج ليمشى
عليها الى المقس ليدافع عن القاهرة ضد القرامطة الذين هاجموا مصر فى
شوال سنة ٣٦٠ هـ (مقريزى : خطط ح ١ ص ٣٨٢) والباب الثانى
هو باب سعادة وكان موضعه بالقرب من شارع الازهر
الحالى عند تقاطعه مع درب سعادة ويضع كازانوف Casanova باب
سعادة ناحية الطرف الجنوبى للصور الغربى طبقا لما رواه المقريزى من أن هذا
الباب قد سمي باب السعادة تيمناً باسم سعادة بن حيان غلام المعز الذى قدمهم
المغرب بعد أن بنى جوهر القاهرة ونزل بالجيزة . فذهب جوهر لقايلته وتلا ذلك
أن دخل سعادة بجيشه مدينة القاهرة من هذا الباب فى رجب سنة ٣٦٠ هـ
٩ (مايو ٩١٧ م) وعسكر بها لذلك يعتقد كازانوف أن سعادة لابد قد عبر
النيل الى الفسطاط على الجسر الذى كان من المراكب بين الجيزة والفسطاط ثم
سار الى القاهرة من الجنوب واكثر الاحتمالات لدخوله للقاهرة أنه مر من
الباب الذى لابد وأنه كان قريبا جدا من الطرف الجنوبى للصور الغربى ولكن
الاستاذ كريزويل يعارض هذا رأى على أساس أنه لو كان سعادة بن حيان
عازما على دخول القاهرة من اول باب يلقاه فى طريقه لكان هذا الاستنتاج

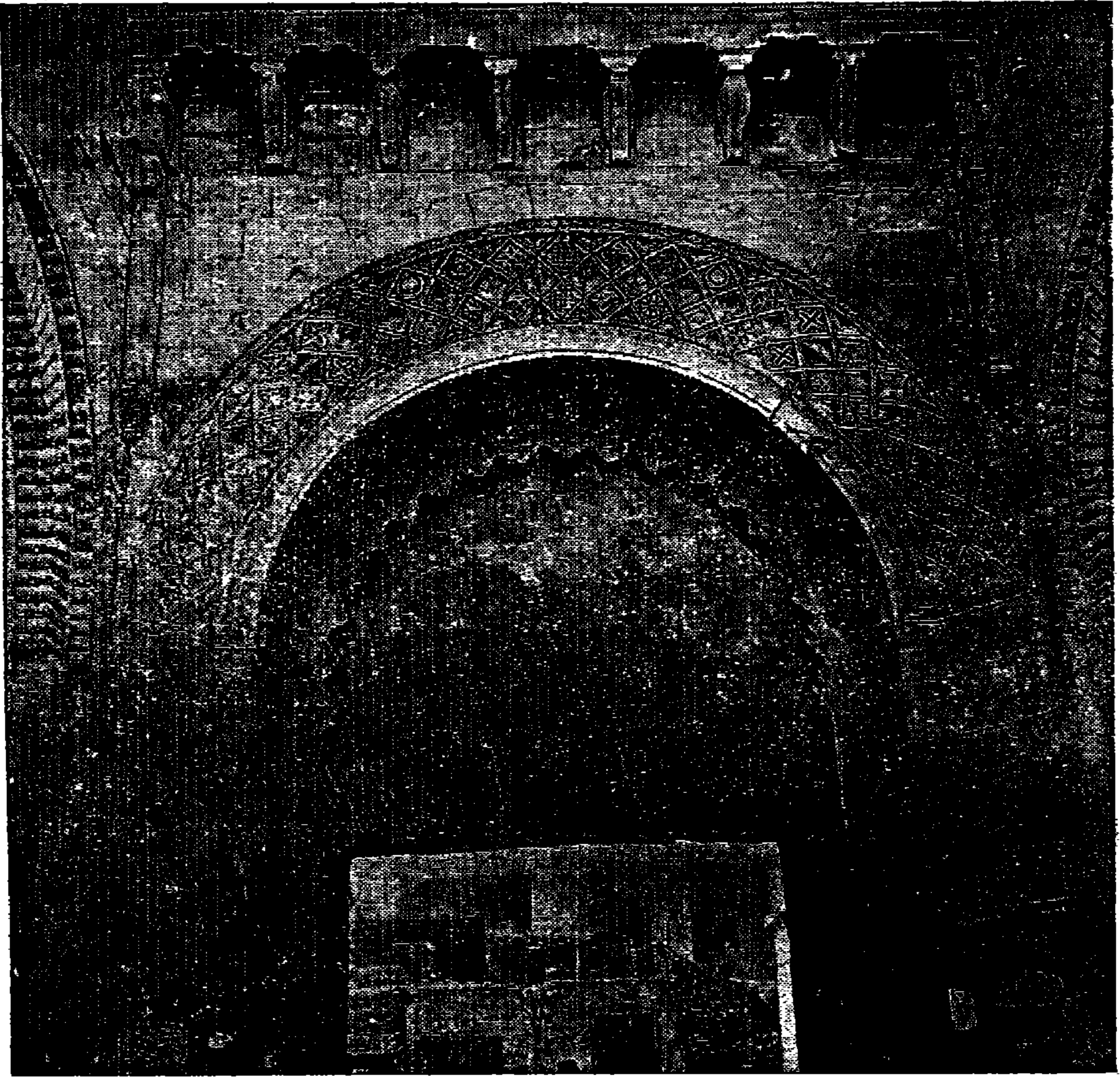
لتحديد باب سعادة صحيحا غير أننا نعلم أن سعادة قد امتنع عن الدخول من باب الفرج وهو اول باب يلقاه واختار بابا آخر فى الضلع الغربى للسور هو اقرب الابواب لقصر الخليفة والقصور الاخرى التى كان يدعوها الواجب الى التوجه اليها مباشرة ولا يزال يوجد شارع يسمى درب سعادة بالقاهرة يحفظ لنا ذكرى هذا الباب فى سور جوهر ونظرا لان هذا الشارع يسير موازيا للخليج من باب الخلق الى مسجد السلطان جقمق (اثر رقم ١٨٠) فربما كان موقع هذا الباب الى جهة الشمال بالقرب من تقاطع شارع الازهر الحالى من درب سعادة .

ولم يمنع سور جوهر الناس من ان يبنوا خارجه حتى ان بدر الجمالى عندما شرع فى عصر المستنصر فى احاطة القاهرة بتحصينات دفاعية اُمتن واُقوى نراه يضم الى القاهرة المعزية ارضا جديدة داخل اسواره الجديدة منها جامع الحاكم الذى كان خارج اسوار جوهر ثم اصبح داخل القاهرة بعد ان ضمته اسوار بدر الجمالى .

ثانيا : اسوار بدر الجمالى :

سبقت الاشارة الى أن اسوار جوهر من الطوب اللبن لم تعمر اكثر من ثمانين عاما ولم تعد هذه الاسوار بعد ذلك صالحة للاغراض الدفاعية او الارستقراطية فما أن استوزر المستنصر أمير الجيوش بدر الجمالى حتى قام بعمل سور آخر بعد أن وسع رقعة المساحة الأرضية للقاهرة بمقدار ١٥٠ مترا الى شمال السور القديم المذكور وحوالى ثلاثين مترا الى الشرق ومثلها الى الجنوب . وقد أشار المقرئى فى خطته الى ان ثلاثة من الاخوة احضرهم بدر الجمالى من مدينة الرها بشمال العراق بأرض ارمينية اسهموا فى بناء سور القاهرة الثانى وابوابه الحجرية الضخمة (خطط ج ١ ص ٢٨١) ولا يزال هذا السور بأبوابه قائما حتى اليوم يشيد بعظمة فن العمارة الاسلامية فى القاهرة الفاطمية اذ لا يوجد نظير لهذه الابواب فى اية عمارة أخرى معروفة ويكفى أن نعرف أن هذه الروعة فى ابواب السور قد امتد اثرها الى اوروبا حيث يذكر اينلارت Enlart تفسيراً لاقامة عقود كنيسة فى شمال فرنسا على نسق بوابة الفتوح فى سور القاهرة انه ربما جاء ذلك من ان احد سفراء الحملة الصليبية التى ارسلها عمورى ملك بيت المقدس وقتذاك الى الخليفة العاضد بالقاهرة رأى هذه البوابات وتلك الاسوار فنقل اشكالها وقد سجل رسومها على باب تلك الكنيسة الفرنسية علامة على اعجابه بها .

وقد اقام بدر الجمالى اسواره وبواباتها خنفاً اسوار وابواب جوهر وموازية لها ، كما بناها كلها من الحجر المنحوت المصقول السطح المثبت فى مداميك (صفوف) منتظمة وكان كل من الابواب الرئيسية الثلاثة وهى باب



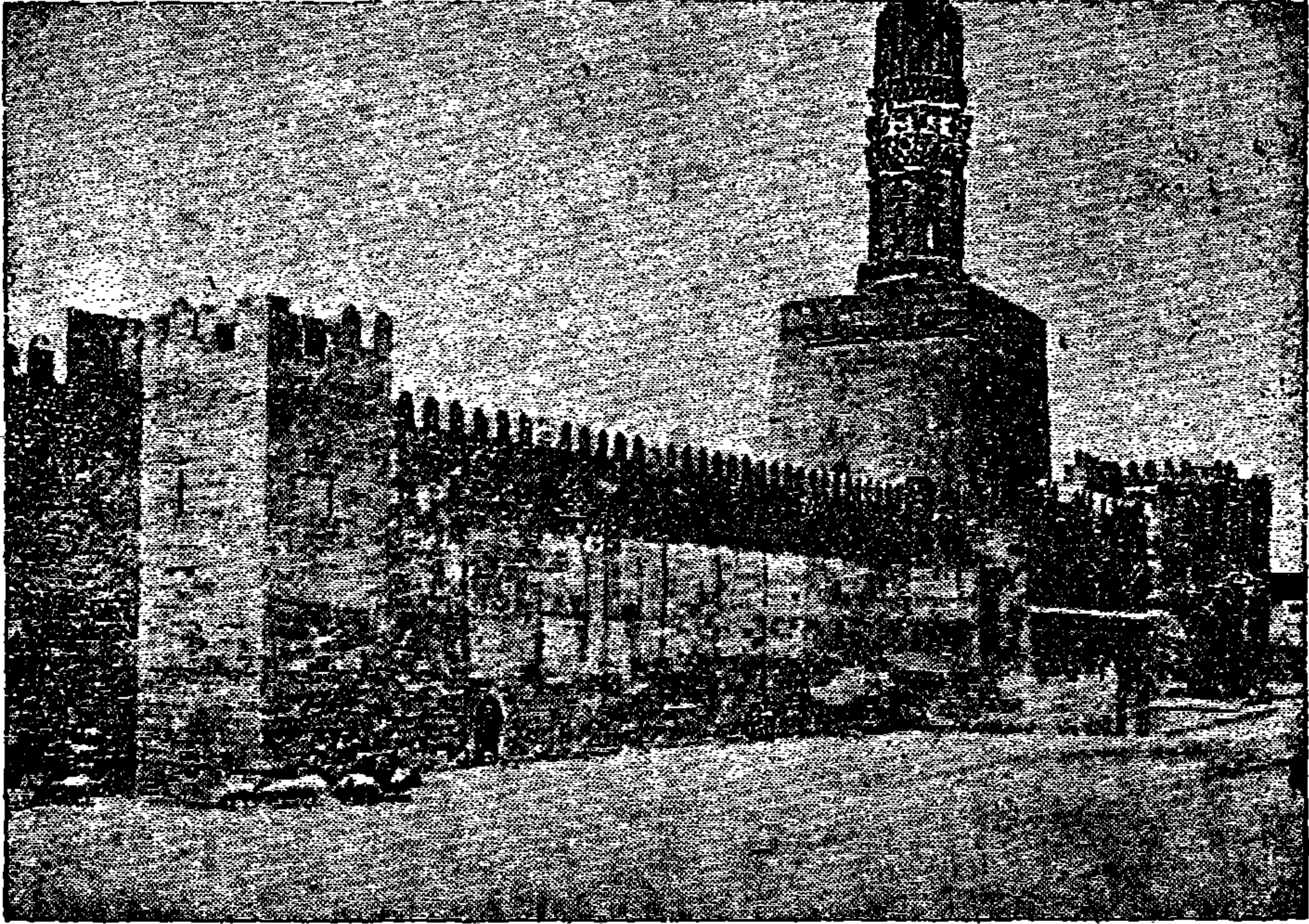
شكل ١١٢ - واجهة باب الفتوح - ٤٨٠ هـ / ١٠٨٧ م

النصر وباب الفتوح فى الضلع الشمالى وباب زويلة فى الضلع الجنوبى للسور يحف به برجان عظيمان وتبلغ مساحة كل باب ٢٥ مترا مربعا وارتفاعه اكثر من ٢٣ مترا .

واول باب انشئ فى السور الحجرى ناحية الشمال هو باب النصر وقد شيد بين برجين او بدنتين مربعتين تقريبا نقشت على احجارهما رسوم تمثل بعض آلات القتال من دروع وسيوف وفوق الباب فتحة أعدت لتصب منها المواد الحارقة على العدو المهاجم ولكل برج سلم يوصل الى دورين آخرين فوق الدور الارضى المصمت وبالدور الاوسط حجرات سقوقها من عقود متقاطعة صنعت من الاحجار المنحوتة ويتوج باب النصر افريز يحتوى على نقش كتابى منحوت فى الحجر يسجل تاريخ انشاء الباب والسور الشمالى بسنة ٤٨٠ هـ (١٠٨٧ م)

ويعلو مدخل باب النصر عتب من الصنج الحجرية المعشقة في شكل زخرفى وهى أقدم امثلة معروفة فى عمارة القاهرة لهذا النوع من الصنج (شكل ١١١) .

اما باب الفتوح فقد انشئ فى نفس السبنة التى اقيم فيها باب النصر والسور الحجرى الشمالى وهو يختلف عن باب النصر فى ان برجى باب الفتوح مقوسا



شكل ١١٢ - سور بدر الجمالى شمالى القاهرة والى اليمين مقننة جامع الحاكم وباب الفتوح

القاعدة ويبلغ طول اطراف الواجهة فى بوابة الفتوح ٢٢ مترا وارتفاعها حوالى ذلك وطول ممر البوابة من الخارج الى الداخل ٢٥ مترا . وتبلغ فتحة الباب بين البرجين ٧ متر وقد حليت جوانب البرجين بعقدين مغلقين تحت حجارتهما على شكل وسائد حجرية صغيرة متلاصقة ويظهر هذا النوع من الزخارف هنا لأول مرة فى القاهرة فى هذا الباب الحجرى اما عتب الباب فهو يتألف مثل عتب باب النصر من صنجات مقصوفة معشقة تعشيقا بسيطا ويعتقد ان الاشكال الزخرفية التى تحيط بفتحه عقد باب الفتوح والتى تتألف من ازهار ونجوم ومحارات وفصوص ومعينات هى اشكال تشبه بعض زخارف العمارة المغربية التونسية (وخاصة جامع سوسة ٢٣٦ هـ) وممر البوابة مسقوف بقبة حجرية اقيمت على اربع مثلثات كروية . وبالأبراج بالدور الاوسط حجرات ذات سقوف من قبوات متعارضة والادوار العليا من الأبراج وهى الدور الثالث فى باب

النصر وباب الفتوح مكشوفة ويمكن الوصول اليها عن طريق ذلك الممر العلوى فى السور الذى يربط باب النصر بباب الفتوح واسفل هذا الممر ممر آخر فى السور معقود . ويتم الوصول الى هذا الممر عن طريق سلالم داخلية فى الابراج والسور على السواء تسهيلا لتحركات الجنود من مكان لآخر ، داخل السور وخارجه (شكل ١١٢) .

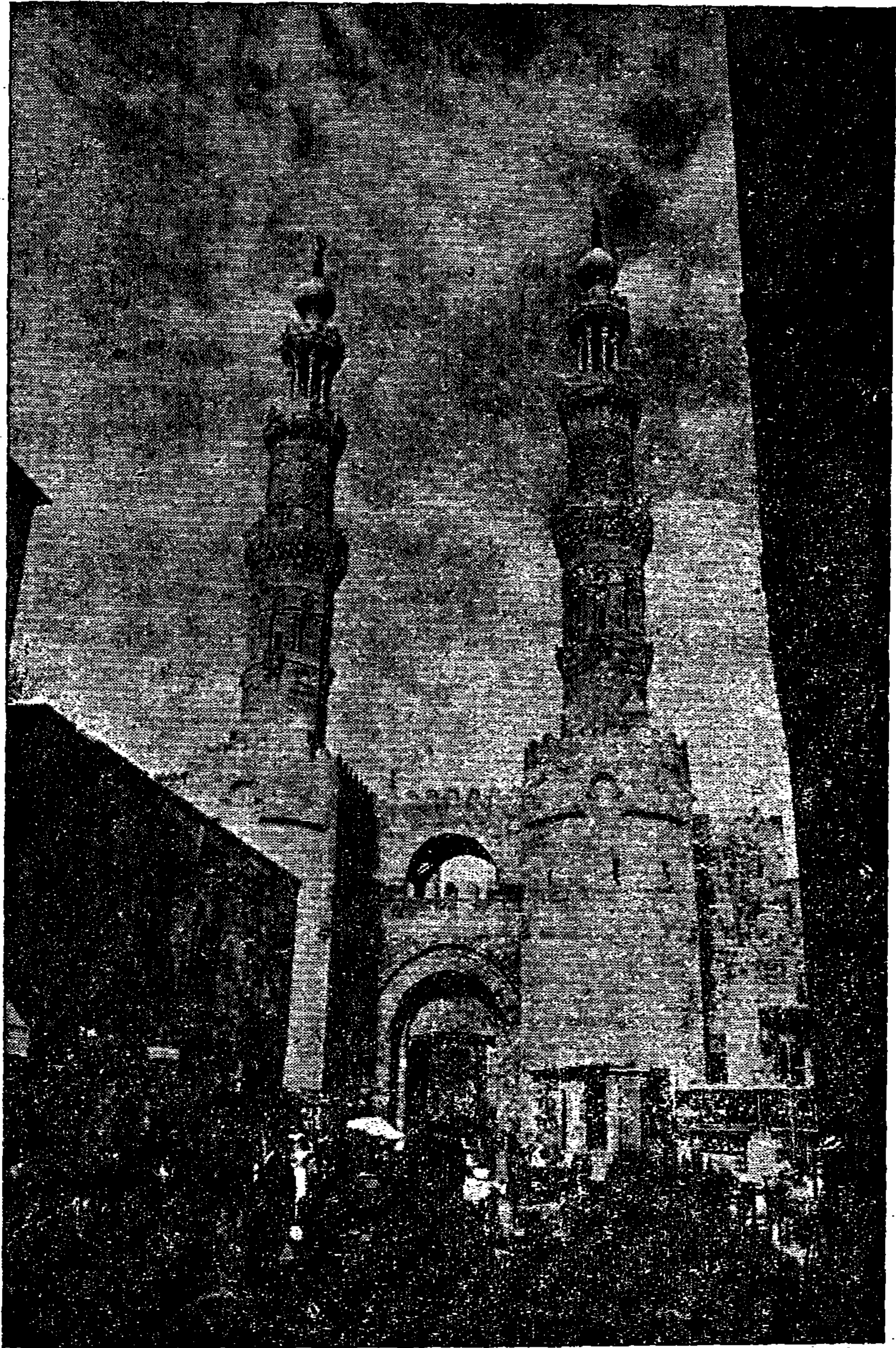
اما باب زويلة فقد انشأه بدر الجمالى مع السور الجنوبى للقاهرة من الحجر المنحوت كذلك بعد ان اتم انشاء السور الشمالى وابوابه بأكثر من أربع سنوات اذ أن تاريخ باب زويلة سنة ٤٨٥ هـ (١٠٩٢ م) وكان هذا الباب كما يذكر المقرئى ذا بدنتين أكثر علوا مما هما الآن فقد هدم اعلاهما الملك المؤيد شيخ عند بنائه لمسجده فى سنة ٨١٨ هـ (١٤١٥ م) واقام عليهما مؤذنتى مسجده (شكل ١١٤) .

وبرجا باب زويلة مقوسان عندالقاعدة وهما أشبه ببرجى بابالفتوح ولكنهما أكثر استدارة ويشغل باب زويلة مساحة مربعة تقريبا طول كل ضلع من اضلاعها ٢٥ متر وتخرج جدران ممر الباب فتتسع فتحة الباب الى الخارج وتضيق الى الداخل عند فتحة الباب كما فى باب الفتوح وممر باب زويلة مسقوف كله بقبة ولكنها قائمة على أربع مثلثات كروية وقد اختفت هنا فى باب زويلة معظم العناصر الزخرفية التى رايناها فى قمة باب الفتوح . ومما يؤسف له ان معظم سور القاهرة الحجرى لبدر الجمالى من ضلعه الجنوبى قد زال معظمه عندما هدمه المؤيد شيخ بسبب انشاء جامعة سنة ٨١٨ هـ . اما الجزء الشرقى من السور الجنوبى فيحجبه عن الرؤيا منزل الاليلى وبعض المنازل المجاورة وهكذا ظل باب زويلة خير شاهد على عظمة العمارة القاهرية وحق لعلى بن محمد النيلى ان يقول (صبح الاعشى ج ٣ ص ٣٤٩) (شكل ١١٤) .

يا صاح لو أبصرت باب زويلة لعلمت قدر محله بنيانا
باب تأزر بالمجرة وارتدى الشـ عرى ولاث براسه كيوانا
لو أن فرعوناً رآه لم يرد صرحاً ولا أوصى به همانا

ثالثا : اسوار صلاح الدين :

وفى أواخر العصر الفاطمى فى عهد الخليفة العاضد كان حريق الفسطاط والعسكر سنة ٥٦٤ هـ حتى لا تقعا فى أيدي الصليبيين ، بداية لامتصاص القاهرة لسكانها فقد وجد العامة فى نقل طوب منازلهم من الفسطاط واستعماله لأغراضهم البنائية فى داخل القاهرة نفسها واصبح مفهوم القاهرة فى أواخر العصر الفاطمى لا يقتصر علىمدلول القاهرة المعزية وحسب بل شملت مساحة



شكل ١١٤ - باب زويلة ويعلموه مختلفا جامع المؤيد

أكبر لتضم القاهرة المعزية والقطائع والعسكر والفسطاط . لذلك اتجه صلاح الدين الى تحصين القاهرة بمفهومها الجديد .

ولا شك ان للحروب التي خاضها صلاح الدين مع الصليبيين من المستعمرين في الشرق العربي اثر كبير في اتجاه صلاح الدين الى اعماله التحصينية الكبرى بالقاهرة فبنى قلعة الجبل كما انتدب « لعمارة أسوار القاهرة ومصر في سنة تسع وستين وخمسمائة الطواشي بهاء الدين قراقوش الاسدي الرومي » . واستخدم فيها مجموعة كبيرة من أسرى الفرنج « فبنى سورا دائرا عليها وعلى قلعة الجبل والفسطاط ولم يزل البناء به حتى توفي السلطان صلاح الدين رحمه الله وهو (السور) الموجود الان وجعل فيها عدة ابواب : منها باب البحر وباب الشعرية وباب البرقية والباب المحروق » (صبح الاعشى ج ٣ ص ٣٥٠) ويذكر المقرئ عن هذا السور انه ابتداء في عمارته السلطان صلاح الدين يوسف بن ايوب في سنة ست وستين وخمسمائة وهو يومئذ على وزارة العاضد لدين الله . فلما كانت سنة تسع وستين وقد استولى على المملكة انتدب لعم السور الطواشي بهاء الدين قراقوش الاسدي فبناه بالحجارة على ما هو عليه الان ، وقصد ان يجعل على القاهرة ومصر والقلعة سورا واحدا فزاد في سور القاهرة القطعة التي من باب القنطرة الى باب الشعرية ومن باب الشعرية الى باب البحر وبنى قلعة المقس وهي برج كبير وصله على النيل بجانب جامع المقس وانقطع السور من هناك وكان في أمه مد السور من المقس الى أن يتصل بسور مصر (الفسطاط) وزاد في سور القاهرة قطعة مما يلي باب النصر ممتدة الى باب البرقية والى درب بطوط والى خارج باب الوزير ليتصل بسور قلعة الجبل فانقطع تحت القلعة لموته . والى الان (القرن ١٥) آثار الجدر ظاهرة لمن يتأملها فيما بين آخر السور الى جهة القلعة وكذلك لم يتهيا له أن يصل سور قلعة الجبل بسور مصر » .

وقد كشفت حفائر متحف الفن الاسلامي التي اجريت بالفسطاط من سنة ١٩١٢ الى سنة ١٩٢٠ عن القسم الشرقي القائم من سور صلاح الدين بين القلعة وحدود الفسطاط من الجهة الجنوبية (حفريات الفسطاط ص ١٣٣ ، ١٣٤) ومن دراسة هذا الجزء من سور صلاح الدين بالفسطاط يظهر انه في الوقت الذي بدأ فيه قراقوش العمل في السور كانت الفسطاط على ما انتابها من خراب لاتزال مدينة تجارية وصناعية حتى اختار صلاح الدين سوره في هذا الموقع لحماية المدينة من الهجوم المفاجيء كاحسن حل وأيسره اقتصاديا تحقيقا للمناعة الحربية فأقيم السور في هذه الناحية فوق جدران المنازل المتخربة والتلال المرتفعة لذلك خرج السور الشرقي لصلاح الدين بالفسطاط كثيرا عن استقامته وظهر فيه الاعواج والازورار ويبدو من الدراسة

المعمارية للأحجار والمداميك بالسور فى هذه الناحية ان الوجه الخارجى للسور قد بنى بالحجر الجيد النحت بمداميك منتظمة محدبة الوسط « بقجة » ومحاطة باطار أقل بروزا ويسمى هذا الاطار فى مصطلح العمارة « تبويص أو مية » وذلك على مثال سور القاهرة الشمالى الذى بناه صلاح الدين نفسه غرب وجنوب برج الظفر . أما الوجه الداخلى من سور صلاح الدين بالفسطاط فهو مبنى بالدبش الذى يكاد لا يكفى لمقاومة دفع الأحجار المحشو بها السور بين وجهيه الحجريين وانما كانت الواجهة الداخلية للسور تستند الى التلال القائمة بالفسطاط والتي تخلفت عن حفر سور صلاح الدين .

وفى الناحية الشمالية والشرقية من سور صلاح الدين حفر قراقوش خندقا شرع فى حفره من باب الفتوح الى المقس . وكان أيضا من الجهة الشرقية خارج باب النصر الى باب البرقية وما بعده « وشاهدت آثار الخندق باقية ومن ورائه سور بأبراج له عرض كبير مبنى بالحجارة » الا أن الخندق انطم وتهدمت الاسوار التى كانت وراءه « وهذا السور هو الذى ذكره القاضى الفاضل فى كتابه الى السلطان صلاح الدين يوسف بن أيوب فقال « واللله يحيى المولى حتى يستدير بالبلدين نطقه ويمتد عليهما رواقه ، فما عقيلة ما كان معصمها ليترك بغير سوار ولا خصرها ليتحلى بغير منطقة نضار والان قد استقرت خواطر الناس وآمنوا به من يد تتخطف ، ومن يد مجرم يقدم ولا يتوقف » (مقرئزى : خطط د ١ ص ٣٨٠) .

قلعة الجبل

الانكتور عبد الرحمن فهمي

يقول المقرئزي المؤرخ المصري بصدد اختيار صلاح الدين لموقع القلعة مايلي :

« ان السبب الذي دعاه الى اختيار مكان قلعة الجبل ، انه علق اللحم بالقاهرة فتغير بعد يوم وليلة فعلق لحم حيوان آخر في موضع القلعة فلم يتغير الا بعد يومين وليلتين ، فأمر حينئذ بانشاء قلعة هناك » (المقرئزي خطط ح ٢ ص ٢٠٣) .

والواقع ان هذا التعليل الروائي لا يستند رغم طرافته الى أساس علمي سيما وأنه قد ذكرت ايضا قصة مماثلة عند اختيار الخليفة العباسي المنصور لموقع مدينة بغداد ، كما ان امر بناء قلعة حربية كقلعة القاهرة اخطر من أن يترك امره لمثل هذا التفسير بل ان الاقرب الى الصحة هو ان مكان القلعة قد اختير لاغراض استراتيجية لا يتوفر وجودها في مكان آخر ، اذ أن جبل المقطم يأخذ في الارتفاع فجأة عند مكان القلعة كما تبرز فيه اكبر الكتل الصخرية المنفردة والتي تشرف من هناك على الوادي كله مصره وقاهرة وقد اشار المقرئزي نفسه الى ذلك في موضع آخر من خطته بقوله « هذه القلعة على قطعة من الجبل وهي تتصل بجبل المقطم وتشرف على القاهرة ومصر والنيل والقرافة » (المقرئزي : خطط ح ٢ ص ٢٠١) وقد عرف هذا المكان في العصر العباسي باسم قبة الهواء نسبة الى قبة كان قد بناها هرثمه بن اعين وقد خربت هذه القبة في العصر الطولوني (المقرئزي : خطط ح ٢ ص ٢٠٢) ، وشغل هذا المكان بمجموعة من الاضرحة والمساجد الفاطمية التي من بينها مسجد سعد الدولة ومعز الدولة وعدة الدولة ومقبرة الوزير الولخشي وغيرها من الاضرحة والمساجد التي ازيلت بسبب عمارة القلعة الحربية .

ولم تكن قلعة القاهرة أول الاعمال التحصينية الحربية التي فكر في انشائها صلاح الدين فقد سبقتها أعمال أخرى ربما كان أهمها عمارة سور القاهرة ، ذلك ان السور الحجري الفاطمي الذي بناه بدر الجمالي حول القاهرة لم يلبث ان بدأت اجزاء كثيرة منه في الانهيار وخاصة عند ضلعه الشرقي . وقد اشار الى

هذه الحقيقة أبو شامة حين قال « وفى هذه السنة (٥٦٦ هـ - ١١٧١ م) شرع السلطان (صلاح الدين) فى عمارة سور القاهرة لأنه كان قد تهدم أكثره وصار طريقا لا يرد داخلا ولا خارجا ، وولاه لقراقوش الخادم ، (أبو شامة ج ١ ص ١٩٢) ومن هذا النص يتضح لنا أول عمل حربى قام به صلاح الدين هو ترميم وعمارة سور القاهرة الفاطمية وهو مشروع يتفق فى بساطته وتكاليفه مع مركز صلاح الدين وقتذاك عندما كان وزيرا للخليفة الفاطمى العاضد . ولكن فيما بين سنة ٥٦٦ هـ - ١١٧١ م وسنة ٥٧٢ هـ - ١١٧٦ م توالى أحداث كثيرة على صلاح الدين جعلته يتحول الى مشروع آخر اكبر يحتاج الى زمن اطول واموال اوفر ، ويتفق مع مركزه بعد ان اصبح سلطانا واسع النفوذ مطلق السلطة ، ومن اهم هذه الاحداث قضاء صلاح الدين على دولة الفاطميين الشيعة سنة ٥٦٧ هـ - ١١٧١ م ثم استيلائه بعد ذلك على مملكة سيده نور الدين بالشام والعراق وقد افاد صلاح الدين فوائد كثيرة فى شئون الحرب التى مارسها فى الشام خلال جهاده فى سبيل توحيد القوى الاسلامية ضد الصليبيين فى الشرق العربى . وأحسن صلاح الدين بما طرا عليه من تغيير فى أفكاره وخططه الحربية اذ أدرك وهو بالشام ما قامت به القلاع وخاصة فى حلب والكرك من دور فاصل فى المعارك الحربية فقد تسقط المدينة وتظل قلعتها على المقاومة حتى يئس المحاصرون لها ويرفعون عنها الحصار ، وقد وضحت آثار ذلك كله عندما اصدر صلاح الدين اوامره غداة وصوله الى القاهرة سنة ٥٧٢ هـ - ١١٧٦ م بادرارة سور حول القاهرة ومصر معا وبناء قلعة تحميه هو واسرته من غارات الصليبيين او من بقايا الفاطميين على السواء . وقد ذكر المؤرخ لين بول فى كتابه عن صلاح الدين أنه : « مما دفع صلاح الدين الى بناء القلعة رغبته فى أن تكون حصنا يدافع به عن أسرته وعن مصر اذا اجتاحتها سيده نور الدين محمود بن زنكى » ولكن هذا غير صحيح اذ ان صلاح الدين لم يشيد قلعة القاهرة الا بعد وفاة نور الدين بعامين أى سنة ٥٧٢ هـ . وقد ذكر العماد الاصفهانى بصدد بناء هذه القلعة والسور العام بسنة ٥٧٢ هـ (١١٧٦ م) ما نصه : « وكان السلطان (صلاح الدين) لما تملك مصر رأى ان مصر والقاهرة لكل واحدة منهما سور لا يمنعها فقال ان افردت كل واحدة بسور احتاجت الى جند مفرد يحميها وانى ارى ان ادير عليهما سورا واحدا من الشاطيء الى الشاطيء وأمر ببناء قلعة فى الوسط عند مسجد سعد الدولة على جبل المقطم فابتدأ من ظاهر القاهرة ببرج فى المقس وانتهى به الى أعلى مصر ببروج وصلها بالبرج الاعظم . (نظير سعداوى : التاريخ الحربى المصرى فى عهد صلاح الدين ص ٨٧) .

وقد حدد المقرئى تاريخ شروع صلاح الدين فى بناء السور العام حول

القاهرة والقطائع والعسكر والفسطاط وبناء القلعة بقوله : « وقدم (صلاح الدين) في سادس عشر ربيع الاول سنة اثنتين وسبعين بعد ما كانت لعساكره حروب كثيرة مع الفرنج فأمر ببناء سور يحيط بالقاهرة ومصر وقلعة الجبل وأقام على بنائه بهاء الدين قراقوش الاسدي فشرع في بناء قلعة الجبل وعمل السور وحفر الخندق حوله (مقریزی : خطط ج ٢ ص ٢٣١) .

ولا شك أن صلاح الدين وفق تماما في اختيار مكان القلعة اذ انها بوضعها الحالي المرتفع حققت الاشراف على القاهرة ومصر اشرافا تاما بحيث كانت حاميتها تستطيع أن تقوم بعمليتين حربيتين في وقت واحد : هما احكام الجبهة الداخلية وقطع دابر من يخرج منها عن طاعة السلطان ، ومقاومة ما عساه يقع من محاولات خارجية للاستيلاء على القاهرة - ولذا لا يمكن الاعتراض على صلاح الدين بأنه اساء اختيار مكان القلعة لتسلط المقطم عليها . اذ في الواقع لم تكن هناك أسلحة معروفة وقتذاك قادرة على قذف شحناتها من قمة المقطم الى الاهداف داخل القلعة كما وان المهاجمين على القاهرة لا يستطيعون صعود جبل المقطم في قيظ الحر وصعوبة توفر الماء في هذا المكان واذا افترضنا نجاح المهاجمين في الاقتراب من اسوار القلعة فان الخندق حولها كان يمنع من اقتحامها - هذا بالاضافة الى ان المسافة بين القلعة وقمم المقطم لا تيسر للمهاجمين أن يقوموا بحركات تكتيكية بشيء من الحرية .

ولعله من الواضح الان ان صلاح الدين قد بدأ في تشييد قلعة القاهرة فوق المقطم سنة ٥٧٢ هـ (١١٧٦ م) وجلب لها احجار البناء من بعض اهرامات الجيزة كما ذكر عبد اللطيف البغدادي وغيره من الكتاب الذين جاءوا من بعده وسخر قراقوش في بنائها الوفا من اسرى الفرنج وقد ترك صلاح الدين كتابه على باب المدرج في الناحية الشمالية من القلعة مؤرخة من سنة ٥٧٩ هـ . ويشير هذا التاريخ الى نهاية عمارة صلاح الدين في القلعة . غير ان ذلك لم يكن خاتمة عمارتها فقد اضيفت اليها اجزاء كثيرة بعد ذلك كما حدث في معالمها الاولى كثير من التعديلات وهذه الكتابة التاريخية وهي في تسعة أسطر بالخط النسخي الايوبي على لوحة من الرخام مساحتها ١٢٥ سم x ٦٩ سم

« بسم الله الرحمن الرحيم . انا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما وينصرك الله نصرا عزيزا أمر بانشاء هذه القلعة الباهرة المجاورة لحروسة القاهرة بالعزمة التي جمعت نفعا وتحسينا وسعة على من التجئ الى ظل ملكه وتحصينا مولانا الملك الناصر صلاح الدنيا والدين ابو المظفر يوسف بن ايوب محيي دولة امير المؤمنين

فى نظر أخيه وولى عهده الملك العادل سيف الدين بن أبى بكر محمد خليل أمير المؤمنين على يد أمير مملكته ومعين دولته قراقوش بن عبد الله الملكى الناصرى فى سنة تسع وسبعين وخمس مائة .

ولا تتركز أهمية هذا النص فى تحديد التاريخ ٥٧٩ هـ (١١٨٣ م) الذى يثبت أن القلعة أو على الأقل الجزء الكبير منها لم يتم حتى سنة ٥٧٩ هـ (١١٨٣ م) إذ المعروف تاريخيا أن صلاح الدين غادر مصر فى سفره للمرة الثالثة الى الشام لجهاد الصليبيين قبل هذا التاريخ أى فى سنة ٥٧٨ هـ (١١٨٢ م) ولم يعد بعد هذا التاريخ الى مصر (أبو شامة ج ٢ ص ٣٧) - والغالب أن القلعة كانت فى سنة ٥٧٨ هـ عند سفر صلاح الدين من القاهرة قد أوشكت على التمام ولكن صلاح الدين لم يتمكن من أن يتخذها موقع سكناه فترك لأخيه العادل أبى بكر باتمامها وتمكن من اتمام بعض اجزاء القلعة فعلا وسجل تاريخ ذلك سنة ٥٧٩ هـ . أما الأهمية الأثرية لهذا النص التاريخى فتتركز كذلك فى أنه من أقدم أمثلة استعمال الخط النسخ على الآثار فى القاهرة ويعتبر استعمال الخط النسخ على الآثار من المستحدثات الفنية التى أدخلها صلاح الدين فى ميدان الفنون وجاء استحدثاته مؤذنا بزوال عصر الخط الكوفى المزهر الجميل الذى شاع فى العمارات والتحف الفاطمية فى القاهرة المعز .

ولعل أهم عمارة بالقلعة بعد صلاح الدين والعادل هى ما قام بها الملك الكامل محمد سنة ٦٠٤ هـ فهو الذى شيد قصور القلعة وأبراجها الرئيسية وأقام بها وفى ذلك يذكر المقرئى خطط ج ٢ ص ٢٠٢ : « والملك الكامل هو الذى اهتم بعمارته (القلعة) وعمارة أبراجها ، البرج الأحمر (برج الصحراء) وغيره فكملت فى سنة أربع وستمئة وتحول إليها من دار الوزارة ونقل إليها أولاد الداؤد وأقاربه وسجنهم فى بيت فيها » . وحذا حذوه الكامل غيره من ملوك الأيوبيين وأمراء وسلاطين مصر فى عهد المماليك والأتراك فظلت القلعة مقرا للحكم فى القاهرة الى أن اتخذ الخديوى اسماعيل قصر عابدين سكنا رسميا سنة ١٨٧٤ م .

ويتبين من التخطيط المعمارى للقلعة أنها تتألف من مساحتين من الأرض مستقلتين : الشمالية وهى الحصن الحربى وتقرب من شكل المستطيل ولها أبراج بارزة والجنوبية وهى الملحقات من القصور والاصطبلات وتمتد من الشمال الى الجنوب ٠٠ بعد أن تكون زاوية قائمة مع المساحة الشمالية ويفصلها جدار سميك ذو أبراج يبلغ طوله نحو ١٥٠ مترا وفى وسطه باب القلعة الذى يعرف الآن باسم « الباب الجوانى » وأقصى أبعاد المساحة الجنوبية أى الملحقات ٥١٠ مترا من الشمال الى الجنوب و ٢٧٠ مترا من الشرق الى الغرب ولكنها مساحة غير منتظمة الشكل وليس لسورها كثير من الأبراج -

كما السور الحصن الشمالى والواقع ان قلعة القاهرة تعتبر ظاهرة غير عادية فى اسوار القلاع لاننا لا نلاحظ لها سورا كاملا يضمها بأبراجه واستحكاماته المدرية البارزة وقد سجل المقريزى هذه الحقيقة فى قوله .

وصفة قلعة الجبال انها بناء على نشز عال يدور بها سور من حجر بأبراج ويدنات حتى تنتهى الى القصر الابلق ثم من هناك تتصل بالدور السلطانية على غير أوضاع أبراج القلاع » (المقريزى : خطط ج ٢ ص ٢٠٣) .

ويدخل الى البناء الشمالى من القلعة وهو الحصن الحربى نفسه من بابين : احدهما بابها الاعظم المواجه للقاهرة ويقال له الباب المدرج اشتقاقا من درجاته المنحوتة فى الصخر ويعرف ايضا بباب الدرفيل كما عرف قديما بباب سارية لمواجهته مسجد سارية الجبل الموجود الى اليوم بداخل القلعة ، وكان يجلس بداخل باب المدرج والى القلعة لضبط ما يدخل اليها وما يخرج منها لان هذا الباب كان سبيل الامدادات منذ عهد صلاح الدين ٠٠ اما الباب الثانى للبناء الحربى الشمالى من القلعة فهو باب القرافة المواجه للقرافة والمقطم ويصعب الدخول اليه ولذا كان من النادر استعماله ، وبين البابين مساحة فسيحة فيها آثار بيوت يظهر ان السلطان الكامل هو الذى بناها لتكون سكنا له فى حماية القلعة .

ومن المعالم المعمارية التى ترجع الى عصر صلاح الدين فى قلعة القاهرة «بئر يوسف » التى يقع فى الساحة الجنوبية من القلعة حيث الملحقات وتقع الان فى الجهة الجنوبية الشرقية من جامع الناصر محمد وعمق هذه البئر ٨٩ مترا تقريبا وتنسب الاساطير الشعبية هذه البئر الى سيدتنا يوسف وليس هناك اساس علمى لهذه النسبة وتعرف هذه البئر ايضا باسم « الحلزون » وقد اشرف على حفرها فى الصخر بهاء الدين قراقوش لتكون مصدرا للماء فى القلعة وقت الحصار وتتألف من طابقين ، عمق الاول نحو خمسين مترا والاخر نحو اربعين مترا ولكل طابق منهما ساقية ترفع الماء منها بواسطة الدواب ويقال ان هذه البئر كانت متصلة بالنيل بواسطة سرداب تنفذ منه مياه نهر النيل الى القلعة ، ولكن حدث فى العصر العثمانى ان فريقا من الثوار نفذوا الى داخل القلعة من هذا السرداب . ويرجع كازانوف حفر هذه البئر فى سنة ٥٨٣ هـ (١١٨٧ م) عندما كان صلاح الدين بالشام وذلك بعد انتصاراته على الصليبيين التى وفرت له الافادة من الاسرى الصليبيين الذى بعث بهم الى مصر لاستخدامهم فى أعمال حفر البئر . وقد وصف ابن عبد الظاهر هذه البئر بأنها من عجائب الابنية تدور البقر من أعلاها فتنتقل الماء من نقالة فى وسطها وتدور ابقار فى وسطها تنتقل الماء من أسفلها ولها طريق الى الماء ينزل

البقر الى معينها في مجاز ، وجميع ذلك حجر منحوت ليس فيه بناء وقيل ان ارضها مسامته ارض بركة الفيل وماؤها عذب « سمعت من يحكى من المشايخ انها لما حفرت جاء ماؤها حلوا فأراد قراقوش أو نوابه الزيادة في مائها فوسع نقر الجبل فخرجت منه عين ملحة غيرت عذوبتها « القلقشندي : ج ٣ ص ٣٧٢ — ٣٧٣ نقلعن ابن عبد الظاهر . المقریزی : الخطط ج ٢ ص ٢٠٢ .

ومن الملاحظ على هذه البئر انها لم تحفر في داخل الحصن أى في الساحة الشمالية من القلعة بل حفرت في الملحقات بالمساحة الجنوبية مما دل على استراتيجية رديئة لانه جعل موارد المياه لحصن القلعة في خطر دائم — وقد دافع الاستاذ كرزويل عن هذه النقطة من واقع المسح الطبوغرافى الذى أجراه للقلعة فأكد ان البئر حفرت بالفعل في داخل اسوار البناء الشمالى ولكن محمد على اقتطع جزءا من الحصن الشمالى بالقلعة وأضافه للمساحة الجنوبية عندما قام بعمارته المشهورة بالقلعة .

وقد احاط صلاح الدين قلعة القاهرة بخندق عظيم عميق يفصل به القلعة عن جبل المقطم وقد شاهد ابن جبير هذا الخندق سنة ٥٧٩ هـ (١١٨٣ م) أثناء حفر أسرى الصليبيين له فى الصخر بالمعاول واعتبره من العجائب الباقية وهو خندق عميق ليزداد خطره على العدو الذى يفكر فى مهاجمة القلعة من جبل المقطم شرقا وكان هذا الخندق يمتد من خارج سور القاهرة الصلاحية شرقا خارج باب النصر الى البرقية وما بعده وقد شاهد المقریزی فى القرن ١٥ م آثار هذا الخندق باقية وتعلوها بقايا سور القاهرة وابراجها ، غير ان هذا الخندق انطم وتهدمت الاسوار التى كانت وراءه فيما عدا ما تراه اليوم من هذه الاسوار فى مواضع متفرقة من القاهرة من باب الوزير الى باب المحروق . وقد اختفى شمال الباب المحروق جزء كبير من السور حتى باب التوفيق أو باب البرقية الذى اكتشفته مصلحة الآثار منذ بضع سنوات (سنة ١٩٥٧) أثناء شق طريق صلاح سالم الحالى بالقرب من شارع قطع المرأة . ثم يستمر اختفاء السور من باب التوفيق حتى برج الظفر ماعدا برجين متجاورين من طبقة واحدة وبعدهما برج نصف مستدير من طبقتين وأخيرا ينتهى المطاف شمالا حتى برج الظفر الذى يقع شماله حاليا مبنى مشاة الاقاليم ويعتبر برج الظفر آية من آيات الفن المعماري الجريء فى عهد صلاح الدين الايوبي وهو يتكون من طبقتين وسقفه على شكل قبو ونجحت ادارة حفظ الآثار العربية نجاحا كبيرا فى ازالة ما حول البرج من اتربة واعادة ترميمه واصلاحه ومهمة هذا البرج فى ذلك الموقع هو الاشراف الدقيق على الجهة الشمالية الشرقية من القاهرة ومراقبة اتجاهات السور الصلاحى شمالا وشرقا (شكل ٥٠) . ومن برج الظفر يتجه السور غربا مختفيا تحت مصنع الزجاج النموذجى ثم يبدأ فى

الظهور بين مساكن القاهرة الملتصقة به من الداخل ومدافن باب النصر الملتصقة به من الخارج حتى يتصل جنوبها بباب النصر على بعد ٥٥ مترا تقريبا وبالسور هنا بعض فجوات يمر منها سكان القاهرة الى المرافق وعلى بعد حوالي ١٣٤ مترا غربى باب الفتوح يظهر السور الصلاحى مرة اخرى عند قاعدة برج كبير نصف مستدير ثم يبدأ فى اتجاهه صوب الجنوب عندالبرج الخمس الزوايا وهو برج فاطمى الاصل بداه الفاطميون واكملة الايوبيون ويسير السور واضحا وسط مساكن الاهالى التى ترتكز عليه من الجانبين ويظهر أن صلاح الدين أقام سوره هنا على أساس السور القديم ثم ينحرف السور الى الجنوب الغربى ليسير فى محاذاة شارع البزازة حتى ناصيته الواقعة على شارع الجيش حيث يشاهد الزائر فى تلك الناحية حجرا منقوشا عليه « سور البلد القديم » لادارة حفظ الآثار العربية ومن ثم يتجه السور فى اتجاه شارع البزازة مخترقا شارع الجيش عرضا الى ناحيته الغربية ثم يسير موازيا لشارع الفجالة حتى باب البحر وينتهى عند قلعة المقس التى أقامها صلاح الدين على النيل مكان جامع أولاد عنان حاليا .

ومن الملاحظ على سور صلاح الدين من الناحية المعمارية انه يمثل نوعين من انواع العمائر الحربية والتحصينات ففى الجزء الممتد من باب الوزير حتى باب المحروق أبراج من طبقة واحدة وتتكون من قبو نصف دائرى يجرى يمينا الى ستار الحائط بمزاغل تستخدم لرمى السهام عموديا على العدو المهاجم حتى يمنع عن الاقتراب من السور ويكسو هذه المزاغل اقبية نصف دائرة تبلغ نصف ارتفاع القبو الرئيسى اما فى الخلف فيوجد ممر على جانبيه غرف للذخيرة ينتهى الى اجنحة البرج ويصعد فى مدرجات الى فتحة ستار الحائط أما الجزء الثانى من السور الممتد من درب المحروق الى برج الظفر وباب النصر ثم من باب الفتوح الى برج المقس فكانت أبراجه ذات طبقة أو طبقتين مسقوفة بسقوف دائرية تحملها مثلثات كروية (شكل ١١٣) .

ومن العمائر التى زخرت بها القلعة من الداخل على مر العصور التاريخية تلك العمائر التى انشأها فى العصر الايوبى الملك الكامل وأهمها ايوان وباب للقصور السلطانية أسماه «باب السر» كما شيد بالقلعة الباب الذى يصل الجزء الشمالى بالمساحة الجنوبية وبنى كذلك الاصطبلات السلطانية وأبراج الحمام وخزانة الكتب ومقر الوزير الذى كان يطلق عليه قاعة الصاحب ثم شيد الصالح أيوب القاعة الصالحية وكان يجلس فيها كثير من سلاطين القاهرة الى أن أحرقت سنة ٦٤٨ هـ ومن المعالم التى أضيفت للقلعة فى العصر المملوكى قاعة الاعمدة التى انشأها المعز ايبك زوج شجرة الدر ودار الذهب التى شيدها الظاهر بيبرس ورسمت له فيها صور حاشيته وامرائه وكان من بدائع عمارتها تلك القبة التى كانت محمولة على اثنى عشر عمودا من الرخام الملون . ويظهر



شكل ١١٥ — جامع محمد علي بالقلعة — ١٢٦٥ هـ / ١٨٤٨ م

ان السلطان قلاوون هدم القبة التى انشأها الظاهر بيبرس كما يشير المقرئى الى ذلك — وانشأ مكانها قبة جديدة على اعمدة ملونة ومذهبة وفى جدران اروقها رسمت قلاع الدولة المصرية المملوكية وقتذاك وقد قيل فى هذه القبة انها كانت « من عجائب الابنية التى ما عمر مثلها ملك فى مملكة من الممالك » كما انشأ الملك الاشرف خليل بن قلاوون مقعدا عاليا فى القلعة يطل على النيل ورسمت له على جدرانها صور امراء الدولة وعظمائها .

وقد زالت العمائر المستحدثة فى العصر المملوكى بالقلعة فى عهد الناصر محمد بن قلاوون الذى اضاف كثيرا من المنشآت الى داخل القلعة ومن أهمها جامع الذى شيده فى موضع مسجد صغير ومخازن ومطبخ أمر بهدمها كلها . ويمتاز جامع الناصر بمئذنتيه الجميلتين ذات القمم المفطاة بالقاشانى كما يمتاز بدقة نقش سقفه وجمال شبابيكه الجصية التى كانت تغطى النوافذ الموجودة فى أعلى جدران الجامع . كما أصلح الناصر محمد باب المدرج وهو الباب الذى يقع خلف الكتف الايسر للباب الجديد الذى بناه محمد على سنة ١٨٢٥ م وهدم الناصر محمد المقعد (الرفرف) الذى بناه أخوه الاشرف خليل . وبنى مكانه برجاً جديداً لا تزال اثاره باقية على مقربة من الركن الشمالى الشرقى لجامع محمد على (شكل ٥٤) .

ومن عمائر الناصر الايوان الكبير الذى هدم وقام مكانه جامع محمد على وقد وصفه كثير من زوار مصر فى القرن السابع عشر ومن عمائر الناصر كذلك القصر الايلق المنشأ سنة ١٧١٣ . (المقرئى ، خطط ج ٢ ص ٢٠٨ — ٢٠٩) والذى هدم بسبب جامع محمد على أيضا — كما سبق أن اشرنا — وقد سمى بالابلق لان صفوف حوائطه (مداميكها) كانت من الحجر الابيض والاصفر على التعاقب ولا تزال بعض هذه الجدران قائمة بالقرب من المبنى الذى تشغله الان ادارة مهمات ومخازن الجيش وقد اطنب المقرئى فى وصف القصور التى شيدها الناصر محمد وخلفاؤه بالقلعة (المقرئى : خطط ج ٢ ص ٢٠٨ — ٢٣١) .

وفى العصر العثمانى اهتمت عمائر القلعة بل نقلت بعض اجزائها الى الاستانة وسكن جنود الانكشارية الجزء الشمالى منها ونزل الولاة فى بيوتها وقصورها المملوكية التى تطرق اليها الخراب . . ومن العمائر العثمانية التى استحدثت داخل القلعة جامع سارية الجبل ثم باب العزب الذى بناه رضوان كتحدا الجلفى وهو يطل على ميدان صلاح الدين وقد تمت فى العصر العثمانى بعض تعديلات فى اسوار القلعة ومبانيها فى ضوء الحاجة الى استخدامها فى المدافع وقام الفرنسيون بأعمال التخريب فى القلعة اثناء الحملة الفرنسية وقد سجل الجبرتى بيان الاعمال الفرنسية التخريبية فيها ، وفى عهد محمد على

ظلت القلعة مقرا للحكموعاد الاهتمام بها فاصلحت اسوارها وايراجها وابوابها
وشيدت فيها ثكنات عسكرية ومصانع للذخيرة وشيدت مجموعة تركية فخمة
بداخلها على انقاض كثير من البيوت والقصور المملوكية واهمها جامع محمد
على وقصر الجوهرة وقصر العدل وقصر الحرم وكلها يتجلى فيها الاساليب
التركية التى سادت القاهرة فى ذلك العصر (شكل ١١٥) .

مسجد الماردانى

محمد مصطفى نجيب

قام بإنشاء هذا المسجد الطنبغا الماردانى ساقى السلطان الناصر محمد ابن قلاوون فى سنتى ٧٣٩ ، ٩٣٠ هـ (١٣٣٩ — ١٣٤٠ م) .

وكان الساقى فى الدولة المملوكية هو الذى يتولى مد السماط (المائدة) وتقطيع اللحم وتقديم الشراب بعد رفع السماط : وربما سعى بالساقى نظرا الى أن سقى المشروب كان آخر ما يقوم به على المائدة أو هو أبرز اعماله (حسن الباشا : الفنون الاسلامية د ٢ ص ٥٧٧ — ٥٧٨) .

ونظرا لان الساقى قد يكون عرضة للاغراء للاضرار بالسلطان عن طريق سم المشروب فكان يعد من اقرب افراد الحاشية اليه ولذا كانت وظيفة الساقى تمهد لصاحبها فرص الترقى الى المناصب الرفيعة بل ان بعض السقاة وصل لمنصب السلطنة ذاتها .

وقد استفاد الماردانى من منصبه كساق اذ لم يلبث أن عين أمير طليخاناه ثم أمير مائة ومقدم الف بالديار المصرية وتزوج من ابنة سلطانه الملك الناصر محمد . ولكن بعد وفاة الناصر محمد قبض عليه ابنه السلطان الجديد المنصور أبو بكر فى صفر سنة ٧٤٢ هـ (١٣٤١ م) . ولما خلع المنصور وتولى أخوه الملك الأشرف كجك فى نفس السنة أفرج عنه ، وحين استقر الملك الصالح اسماعيل بن محمد بن قلاوون فى المملكة عين الطنبغا الماردانى نائبا على حماه فتوجه اليها فى شهر ربيع الاول سنة ٧٤٣ هـ (أغسطس ١٣٤٢ م) وفى أول شهر رجب من نفس السنة المذكورة عين نائبا لحلب ، فاستمر بها الى أن توفى فى مستهل صفر سنة ٧٤٤ هـ (١٣٤٣ م) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد د ١ ص ١٤٧ — ١٤٨) .

وكان الماردانى شابا طويلا رقيقا حلو الصورة على قسط وافر من راحة العقل وصواب الراى (المقرئى : خطط د ٢ ص ٣٠٧)

موقع الجامع :

وهذا الجامع انشئ بخط التبانة خارج باب زويلة وكان مكانه أولا مقابر أهل القاهرة ثم عمرت أماكن به فلما كانت سنة ٧٣٨ هـ أخفت الأماكن من

أربابها وتولى شراءها النشو فلم ينصف في أثمانها وهدمت وبنى مكانها هذا الجامع .

اقوال المؤرخين :

ويذكر المقرئ في خطته أن ما صرف على هذا الجامع بلغ زيادة على ثلثمائة ألف درهم وهو ما يوازي خمسة عشر ألف دينار سوى ما حمل اليه من الأخشاب والرخام وغيره .

و أول خطبة اقيمت فيه يوم الجمعة رابع عشر من رمضان سنة أربعين وسبعمائة وخطب فيه الشيخ ركن الدين بن ابراهيم الجعبرى دون مرتب أو أجر (المقرئ : خطط ح ٢ ص ٣٠٧) ويشير على مبارك في خطته (الخطط الجديدة ح ٢ ص ١٠٢) الى جامع الماردانى ويصفه بأنه كبير ومتسع جدا ومرتفع البناء وله ثلاثة أبواب احدهما بشارع التبانة والثانى بحارة الماردانى والثالث بعطفة الطرلوى (الطراوى الان) ومطهرته مع الساقية منفصلة عنه ويقول وهو الى اليوم معطل الشعائر ويحتاج الى العمارة .

ويتبع هذا المسجد في تصميمه نظام المساجد الجامعة ذات الاروقة المحيطة بصحن أوسط مكشوف ، واعمق هذه الاروقة رواق القبلة وتقسم هذه الاروقة الى بلاطات بواسطة عقود ترتكز على اعمدة أو دعائم .

وهذا النظام لازم لمساجد القاهرة منذ انشاء جامع عمرو وابن طولون والازهر حتى العصر المملوكى وبالرغم من سيادة طرز اخرى فى بناء العمائر الدينية فان التقاليد المتوارثة حتمت اتباعه فى مسجد الماردانى وغيره من مساجد عصر المماليك البحرية مثل مسجد الظاهر بيبرس (بالحسينية) ومسجد الامير الماس الحاجب (بالحلمية القديمة) ومسجد الناصر محمد بن قلاوون (بالقلعة) ومسجد اق سنقر الناصرى (الجامع الازرق بباب الوزير) ومسجد منجك اليوسفى (بباب الوداع) .

ولم يقتصر نظام المساجد الجامعة على دولة المماليك البحرية بل نجده يمتد الى أيام دولة المماليك البرجية .

واطلاق لفظ مسجد جامع على هذه العمائر يرتبط بالسنة القديمة التى ترمى الى اقامة صلاة الجمعة بها حين كان يصلى بها كل من فى المدينة جميعا ويؤمهم الوالى او من ينوب عنه وهذه المساجد ذات مساحة كبيرة عادة وذلك بسبب الغرض الذى نكرناه ، وحتى بعد تعدد المساجد الجامعة فى المدينة الواحدة نراها تحتفظ بتلك الصفة ولا تفرط فيها .

التخطيط المعمارى لجامع الماردانى :

يتكون هذا المسجد من صحن أوسط مستطيل الشكل تتوسطه ميضاه - نقلت اليه من مدرسة السلطان حسن (حديثا) (لجنة حفظ الاثار المجموعة ٢٢ ض ١٣٠ - ١٣١) ويحيط بالصحن أربعة أروقة ، أعماقها رواق القبلة اذ يتكون من أربعة بلاطات بوائكها تسير موازية لحائط القبلة : هذا ويعلو المحراب قبة بصلية الشكل مقامة على منطقة انتقال ذات مقرنصات خشبية ، ويعتمد هذا كله على أعمدة جرانيتية ذات تيجان مصرية قديمة (شكل ١١٧) .

وأمثلة القباب التى تعلو المحاريب نجدها فى كل من مسجد الظاهر بيبرس (بالحسينية) ومسجد الناصر محمد بن قلاوون (بالقلعة) .

ويوجد برواق القبلة دكة رخامية محمولة على اثنى عشر عمودا من الرخام، والدكة الرخامية شاعت فى ذلك العصر وربما كان أول ظهورها فى مسجد الماس الحاجب بالحلمية القديمة ثم تلاها مثل آخر فى مسجد آق سنقر (بباب الوزير) ومدرسة السلطان حسن بشارع القلعة (حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد - ص ١٣٨) .

ويعتبر محراب هذا المسجد من أروع محاريب مساجد القاهرة ، اذ كسى بالرخام الدقيق والصدف على أشكال ومناطق هندسية غاية فى الدقة ، أما طاقيته فملبسة بالرخام الاسود والاحمر والفيروزى ، وقد كسيت الجدران الى ارتفاع ثلاثة أمتار بكسوة رخامية مكونة من أشرطة وأجزاء صغيرة من الرخام والصدف ، بعضها يمثل أشكالا هندسية ، والبعض الآخر كتابات بالخط الكوفى المربع المنفذ بالرخام الاخضر (حسن عبد الوهاب : نفس مرجعه السابق ص ١٤٩) وقد بدأ استعمال الخط الكوفى المربع منذ عصر الناصر محمد ، فى العمائر ، ولكن اقتصر على استعماله فى أماكن محددة ، الى جانب خط النسخ الذى ازدهر واحتل مكان الصدارة منذ أوائل العصر الايوبى .

وتتكون كل من الاروقة الثلاثة الاخرى من بلاطتين وتتفق بلاطات الرواق المقابل لرواق القبلة فى محاذاتها لحائط الرواق أما الرواقان الجانبيان قبلاطتها عمودية على كل من رواق القبلة والرواق المقابل له وذلك لتلافى ضغط البوائك (رفص العقود) ومقاومته وتطل هذه الاروقة على الصحن ببوائك زينت خواصر عقودها بحليات معمارية وزخرفية مختلفة ما بين مستديرة ونجمية وعقود محارية ، وذلك محاكاة لمثيلاتها فى الجامع الطولونى والازهر ، ويتوج هذه البوائك شرافات مسننة محلاة بزخارف غلف أعلاها بقطع مفرغة من الخزف ، وعلى أبعاد منتظمة أقيم فوق إحدى الشرافات خوزة مخرصة تنتهى

بالحلية الخزفية ، وتشبيها في ذلك الخوذات التي بمسجد الناصر محمد بالقلعة (شكل ١١٧) .

ويمتاز هذا المسجد بوجود حجاب من خشب الخرط يحجز رواق القبلة عن الصحن وهو من الامثلة النادرة في آثار القاهرة .

أعمدة العقود بالجامع :

هذا وترتكز عقود الاروقة بهذا المسجد على ما يربو من ٦٢ عمودا من طرز ومواد مختلفة منها الاعمدة ذات البدن المستدير والمثلث ومنها ذات التاج البصلى والمورق ولكن باشكال مختلفة مما يوحى أنها مجلوبة من ابنية قديمة .

والمادة المستعملة في صنع الاعمدة هي الرخام في الغالب أو الجرانيت في بعض الاحيان وهو ما نجده في ذلك المسجد .

وقاعدة العمود الاسلامى غالبا ما تكون على شكل ناقوس مقلوب أو شكل رمانى ، أما البدن فعلى شكل اسطوانى أو مثلث وذلك ما نجده في مسجد الماردانى .

أما التيجان فهي ذات نماذج مختلفة ومتنوعة وان كان يغلب عليها طابع الزخرفة النباتية المحورة وكانت تجلب غالبا من مبان قديمة في اول الامر .

ولكن بعد أن تفرس المهندس والفنان ونضجت تجاربهما ابتكرا لنا تيجانا اسلامية صرفة نجدها مستعملة في هذا المسجد وهي على شكل ناقوس أو شكل رمانى .

السقوف :

وسقوف أروقة ذلك المسجد خشبية مسطحة مزينة بزخارف محفورة ملونة ومذهبة بألوان زاهية جميلة وهذه الزخارف محددة داخل مناطق مربعة ومستطيلة بين براطيم (كتل) الخشب ، وهذه السقوف الخشبية ذات مستويين في الغالب (أحدهما يعلو الآخر) فالعلوى له صفة معمارية في تحمل ضغط البناء ، ويتكون من كتل خشبية ضخمة ، أما السفلى وهو الذى نراه ، فقد اهتم به الفنان من الناحية الجمالية فنراه يعتنى بزخرفته بأجمل الزخارف .

الواجهات والمداخل

بنيت واجهات هذا المسجد متعامدة على بعضها ما عدا الركن الشرقى فيه انكسار وذلك مراعاة لخط تنظيم الطريق ، وقد اعتنى المعمارى بانتقاء مادة بناء تلك الواجهات فاختار لها حجر الفص التحيث وهو نوع من الحجر المهنّب

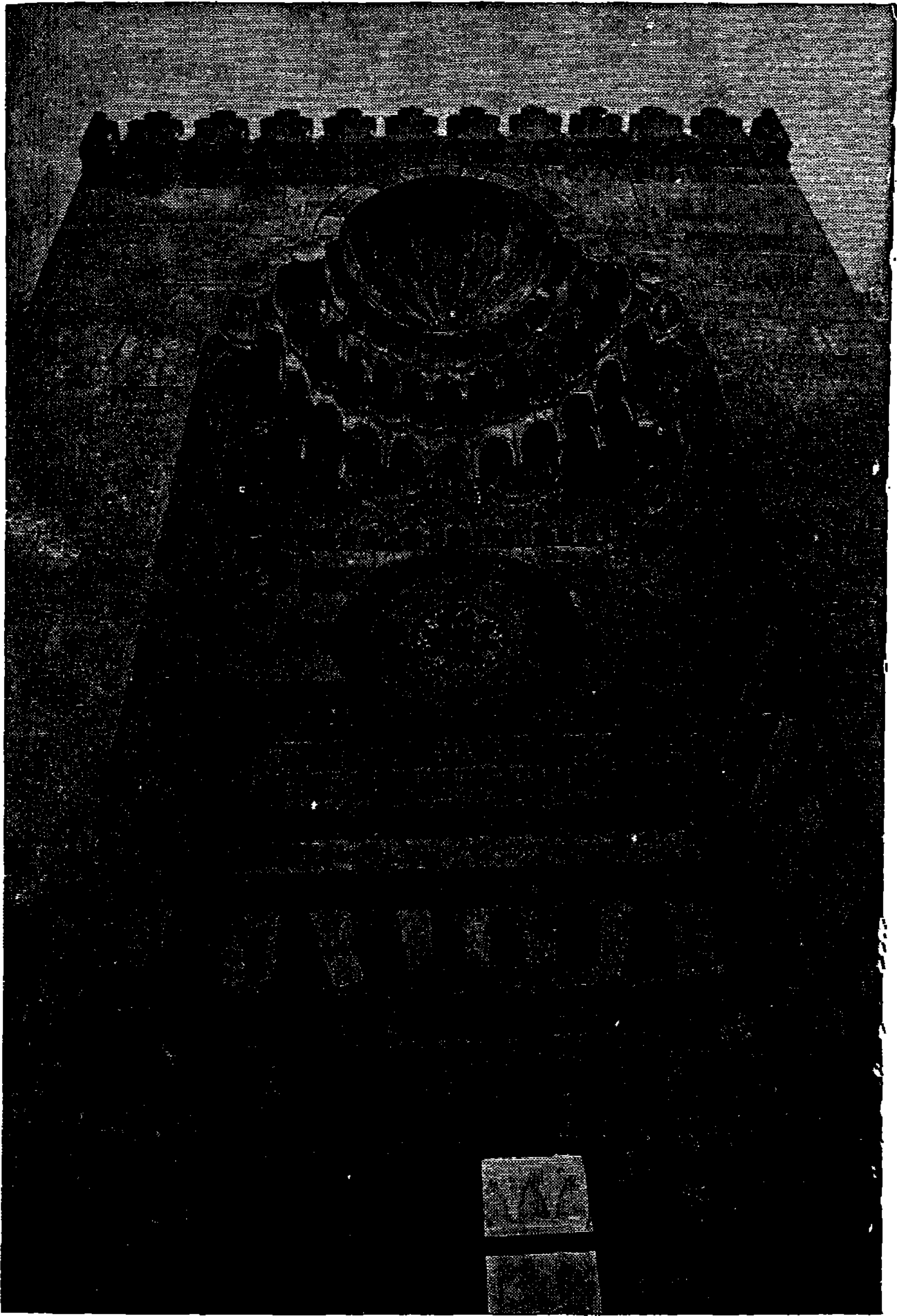
المنحوت تتألف مداميكه من لونين أبيض وأحمر أو أصفر وأحمر وقد استغل المعمار هذا التباين في الألوان حتى يزيد مبانيه رونقا وجمالا .

ولهذا المسجد ثلاثة مداخل في كل من الجهة البحرية والغربية (شكل ١١٦) والقبلىة وأهمها على الاطلاق الباب البحرى ويبرز عن سمت الواجهة ويتوج دخله قيو مدبب أما الباب ذاته فيعلوه عتب مزور يحيط به زخارف هندسية يلى هذا نفيس يعلوه عقد عاتق ذات صنح رخامية معشقة بألوان متباعدة ويعلو هذا شبك على جانبيه زخارف نباتية محورة ملبسة بالرخام ويتوج هذا الشبك ودخله المدخل ثلاثة صفوف من المقرنصات ذات العقد المدبب وأعلى اليسار من هذا المدخل توجد المئذنة وهي من الحجر أيضا وتتكون من قاعدة مربعة بها المدخل ، يليها بدن مثنى فتحت هي أربعة منه مشترقات (بلكونات) يلى هذا دوره ٠٠ بالدور الثانى وترتكز على أربعة حطات من المقرنصات وهذه الدورة ذات بدن مثنى أيضا يلى هذا دورة ترتكز على أربع حطات أيضا - تحيط بالجوسق المحمول على ثمانية عمد تحمل الخوذة العلوية وهي على شكل القلة - وقد كانت هذه القمة مهدمة ، ولكن أصلحت ضمن الاصلاحات التى أجرتها لجنة حفظ الاثار العربية (لجنة حفظ الاثار : المجموعة ٢٢ لوحة ٢ ، ٥) ويعلو هذه القمة هلال من النحاس يتوسطه الشارة المقدسة وتوضع هذه الالهة غالبا متجهة من الشمال الى الجنوب باتجاه بسيط جهة القطب المغناطيسى مما يرجح انه وضع تبعا لاسس علمية وليس حسبما اتفق (شكل ١١٧) .

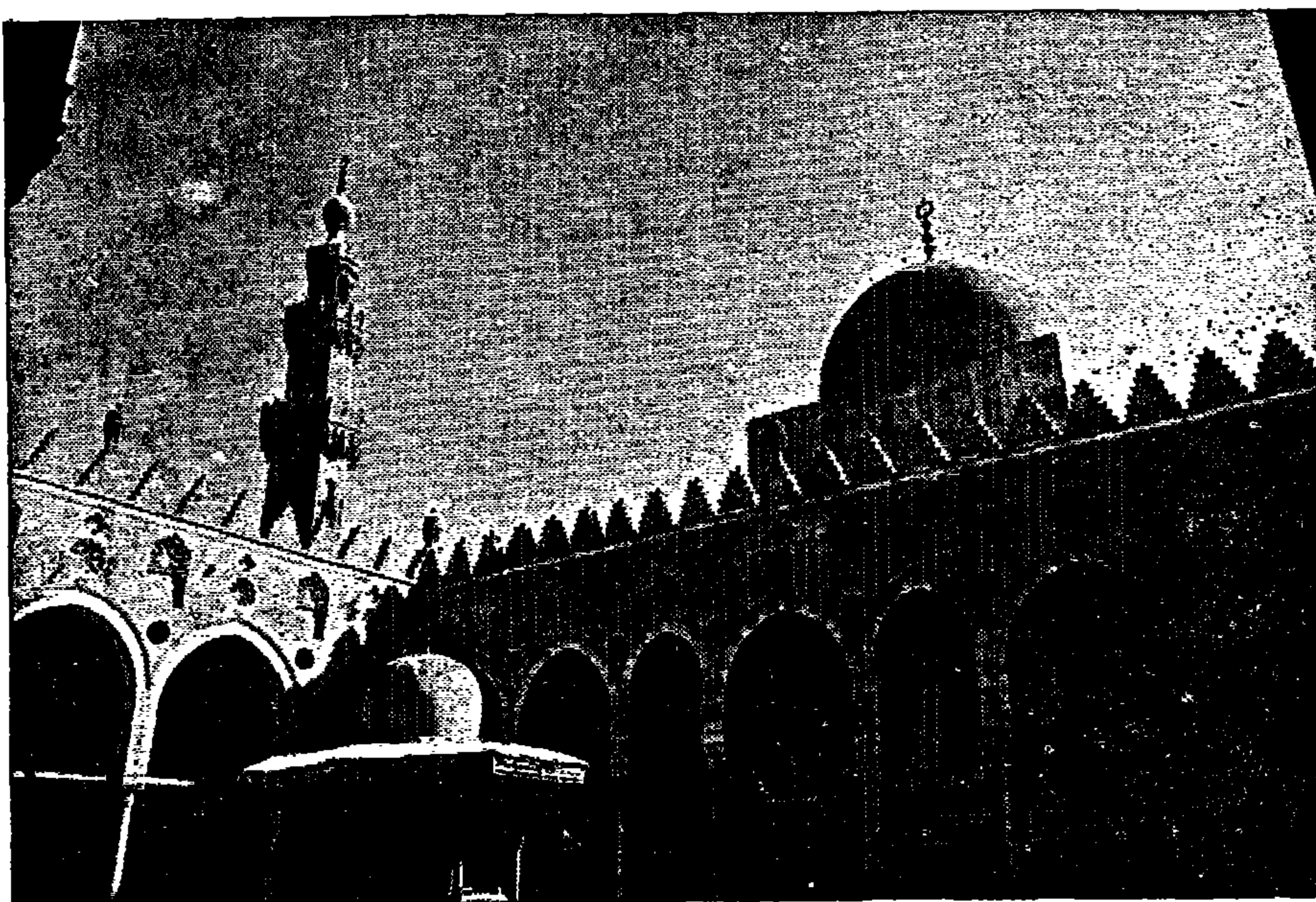
ومن تحف هذا المسجد منبره الذى يعتبر تحفة فى فن النجار فقد طعمت ريشته (جوائيه) بالسن ، والزخرفة الرئيسية به هي الاطباق النجمية التى ارتقت وتحطمتا فكرة واضحة عن تقدم علم الهندسة ، ولم تترك الحشوات الصغيرة خالية من الزخرفة بل زينت بزخارف نباتية محفورة غاية فى الابداع .
ولهذا المنبر قصة ، اذ كان غير كامل نظرا لتسرب بعض أجزائه الى الخارج ولكن بعد فترة عشر المشرفون على لجنة حفظ الاثار العربية على نحو أربعين حشوة من حشوات المنبر لدى أحد تجار العاديات بالقاهرة ، وعادت تلك الاجزاء - من عجيب الصدق لتباع فى أسواق القاهرة ، فاشتريتها اللجنة واعادت تركيبها لمنبر المسجد (لجنة حفظ الاثار : المجموعة ٢٢ ص ١٣٠)

مهندس المسجد :

ومن الطريف أن يذكر لنا المقريزى فى خطه شيئا عن مهندس ذلك المسجد ، اذ يذكر ان المعلم ابن السيوفى ، رئيس المهندسين فى الايام الناصرية هو الذى تولى بناء جامع المنار داني خارج باب زويلة وبنى مئذنته أيضا (المقريزى : الخطط د ٢ ص ٣٨٤) وقد ذكر ذلك فى معرض حديثه عن المدرسة الاقبغوية .



شكل ١١٦ - مسجد المارداني بالتبانة - المدخل الغربي - ٧٤٠ هـ / ١٣٤٠ م



شكل ١١٧ — مسجد المارداني — واجهة رواق القبلة — ٧٤٠ هـ / ١٣٤٠ م

وليس ببعيد أن يكون هذا المهندس الشهير هو الذي أشرف على الكثير من العمارات المنشأة في دولة الناصر محمد (حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ج ١ ص ١٥١) .

وبعد • فإن مسجد المارداني بالتبانة يعد من أروع النماذج المعمارية التي خلفها العصر المملوكي بالقاهرة ، وهو بحق من النماذج الهامة التي تدلنا على مدى تقدم فن المعمار في القاهرة المملوكية .

مدرسة خاير بك

محمد مصطفى نجيب

يعتبر عصر الغورى عصرا زاهرا ، وذلك يرجع لاهتمام السلطان ، باقامة
العمائر والمنشآت .

خاير بك والبلاط السلطاني :

وقد اقتدى بالغورى امراؤه فاهتموا بالتعمير والانشاء ومن هؤلاء الأمير
خاير بك بن ملباي . وقد ولد بقرية يقال لها صمصوم من بلاد الكرج ، وهى
منطقة بالقرب من جمهورية جورجيا السوفيتية الان ، ولما كبر قدمه أبوه ملباي
الى السلطان قايتباى فصار من جملة مماليكه السلطانية .

وفى أيام الناصر محمد بن قايتباى صار أمير عشرة ثم أمير مائة مقدم ألف
وهى إحدى الرتب فى انجيش المملوكى وكان يحق لصاحبها اقتناء مائة مملوك
ويتقدم الفا منهم فى حالة الحرب .

وحينما تولى السلطان الاشرف الغورى جعله حاجب الحجاب بالديار المصرية
وهذه الوظيفة تطلق على من يقف بباب السلطان يبلغه اخبار الرعية ويأخذ لهم
الاذن منه ، وقد ارتقت هذه الوظيفة برقى الحضارة فى ذلك الوقت ، حتى أصبح
يباشر هذه الوظيفة أكثر من حاجب فى وقت واحد ، وصار يطلق على
كبيرهم « حاجب الحجاب » ولقب بلقب الامارة .

وقد استمر الامير خاير بك فى وظيفة حاجب الحجاب حتى توفى أخوه
قائصوه الحمدي البرجى نائب الشام ، فنقل السلطان الامير سيباي عن نيابة
حلب الى نيابة الشام ، وخلع على الامير خاير بك لقب ملك الامراء وقرره فى
نيابة حلب عرضا عن سيباي .

واستمر فى ذلك المنصب حتى مجيء العثمانيين الشام ومصر ، ولما ملك
السلطان سليم الديار المصرية عين وزيره يونس باشا وآليا على مصر ولكن لما
لبث أن خلعه وعين بدلا منه خاير بك نائبا عنه فخلع عليه ودفع اليه خاتم الملك
وكان ذلك يوم الثلاثاء ١٣ من شعبان سنة ٩٢٣ هـ .

واستمر خاير بك فى ذلك المنصب الى أن وفاه الاجل يوم الاحد ١٤ من ذى القعدة سنة ٩٢٨ هـ ، وبات تلك الليلة بالقلعة ، وفى اليوم التالى شيعت جنازته ، وتوجهوا به الى مدرسته التى أنشأها بباب الوزير ، قدفن مع اخوته .
التكوين المعماري للمدرسة :

وتقع هذه المدرسة (بحى باب الوزير) على يسار الطريق السالك لقلعة الجبل ويجاورها قصر الامير آلىن آق الحسامى ومسجد الامير آق سنقر الناصرى .

وتلك المدرسة من محاسن خاير بك المعروفة وتعرف ايضا بالخيربكية (ابن زنبيل : تاريخ السلطان سليم مع قانصوة الغورى ص ١٢٨) . وملحق بها « تربة مليحة المنظر » وسبيل زخارفه غاية فى الروعة والاتقان » .

وهذه المدرسة تتكون من أربعة ايوانات متعامدة على صحن أوسط غير ان ايوان القبلة ليس عميقا مثلما نجده فى كثير من مدارس ذلك العصر ، أما الايوانات الجانبية فمتسعة ويحيط بجدران الايوانات جميعا وزره رخامية بارتفاع قامة الانسان يتوجها شريط كتابى به آيات من سورة الفتح (شكل ١١٨) .

وتعتبر الوزرة الرخامية التى تكسو المحراب أكثر غنى من الزخارف النباتية المحورة التى يبقية الوزرة ويوجد بالايوان الشمالى الشرقى أربعة كتيبات ذات مستويين ، ونحن نعرف أهمية هذه الكتيبات فى ذلك الوقت اذ انها تستعمل فى حفظ الكتب الدينية وغيرها من أجل الدروس التى تلقى فى تلك المدرسة ، وتعتبر دار كتب مصغرة مسموح فيها باستعارة الكتب للطلبة المترددين عليها .
(شكل ١١٨) .

ويوجد بالايوان الجنوبى الغربى المنبر وهو من انشاء سليمان باشا نائب السلطنة العثمانية على مصر ، كذلك أنشأ دكة للمبلغ تعلو الايوان الشمالى الغربى ويزين كل من المنبر والدكة زخارف نباتية ، مرسومة بالالوان المائية .

ويصدر الايوان السابق بابان الايمن منهما صغير ذو عتب مزرر يؤدى للمدفن الصغير واليسر كبير يؤدى للمدفن الاخر وهو فى دخلة عميقة على جانبيها مصطبتان ويتوجها عقد ذو ثلاثة فصوص مقام على حنيتين ركنيتين ذات خمس محطات من المقرنصات (شكل ١١٨) .

المدفن الصغير :

المدفن الصغير عبارة عن مربع به شباكين أحدهما يطل على الرحبة التى امام المدرسة والاخر يطل على الطريق ، هذا ويعلو كل منها عقد مفصص تعلو قمتيهما دائرة داخلها لفظ الجلالة ، ويحيط بأعلى تربيع المدفن كتابة قرآنية من



شكل ١١٨ — مدرسة خير بك من الداخل — ٩٠٨ هـ / ١٥٠٢ م

مسورة آل عمران ويتوج هذا التربيعة قبة ضحلة مقامة على مثلثات كروية تبدأ بحطتين من المقرنصات وكان لهذه القبة مستوى آخر يبدو من الخارج ، ولكن مدم واقيم بدلا منه المئذنة الموجودة حاليا وحدث هذا على الأرجح فى الربع الثالث من القرن العاشر الهجرى (١٦ م)

طراز المئذنة :

وهذه المئذنة بنيت من الاجر المغطى بالملاط ، وهى تتكون من قاعدة مربعة وطابقتين وقد اندثر الجوسق وقمته ، وبقاعدة المئذنة بابان ، أحدهما بالجهة الشمالية الغربية والآخر يقابله ، وهما يؤديان لسلمين ملتفين (شكل ١١٩) .

ويدور كثير من الاساطير حول هذين السلمين فأحدهما باب من السطح والثانى يفتح سقوطا على الطريق ، فيقال ان الاخير للانتقام من الاشخاص المراد التخلص منهم ، كما يقال انه كان بأعلى المئذنة كنز فاذا صعد صاعد من السلم الاول لآخذه هبط من السلم المؤدى للشارع فتكون نهايته ، لكن الملاحظ مما قمنا به من دراسة ان ضلعين من المربع المقام عليه المئذنة يطلان على الطريق فسواء كان أحد الابواب بالجهة القبلية او بالجهة الجنوبية الغربية فلا بد ان يقابله الآخر الذى يفتح على الطريق وقد وجد المعمار هذا المكان مناسب لاقامة المئذنة من الوجهة المعمارية البنائية ، فاسفلها قبة خجرية ضحلة ، فتخفيفا لما تحقها من فراغ اختار لبنائها الخشب والطوب أما بناؤها بسلم مزدوج فأعتقد انه مجرد استعراض جميل لحيلة من حيل العمارة الاسلامية .

وتلك المئذنة لا تنفرد بهذه الميزة بل نجد امثلة أخرى تسبقها وذلك فى مئذنة مدرسة أزيك اليوسفى ٩٠٠ هـ (بالخضرى) ومئذنة قانسوة الغورى ٩١٥ هـ بالازهر (شكل ١٠٩) .

المدفن الكبير :

اما المدفن الكبير فهو عبارة عن مربع تتخلله فتحات الشبابيك ويزين جدرانها وزرة رخامية ، ويحيط بجدران المربع من أعلى نص كتابى يضم القاب المنشئ وتاريخ الانشاء ويعلو هذا المدفن قبة بصلية الشكل منقوش ظاهرها بزخارف نباتية بارزة قوامها افرع نباتية متداخلة وكل فرع يلتقى مع الآخر فى ورقة ثلاثية بها شريط متداخل بأركانه جدلات على هيئة القلب ، ويقسم هذه الوحدات الزخرفية الى مناطق على شكل بخاريات (شكل ١١٩) .

وتعتبر زخارف تلك القبة من أروع ما أنتجه فنانون أواخر العصر المملوكى ، وتشبهها فى ذلك قبة العادل طومان باى ٩٠٦ هـ بالعباسية وقبة مدرسة



شكل ١٩ — مدرسة خاير بك — الواجهة الغربية — ٩٠٨ هـ / ١٥٠٢ م

قائى باى امير آخور ٩٠٨ هـ (بالمنشية) ، وقبة مدرسة جاتم البهلوان ٩١٦ هـ
(بالسروجية) .

والزخارف النباتية بدأت بسيطة مجردة ونرى مثل ذلك فى قبة الاشرف
برسباى ٨٣٥ هـ (بالصحراء) ونراها تتطور وتكتسب حيوية فى قبة مدرسة جوهر
القتبائى ٨٤٤ هـ (بالازهر) وقبة عبد الله المنوفى ٨٧٨ هـ (بالصحراء) ثم
اصبحت أكثر تطورا فى قبة مدرسة الاشرف قايتباى ٨٧٧ - ٨٧٩ هـ
(بالصحراء) .

والحاق المدافن بالمدارس يرجع أصلا الى العصر الأيوبي وقد ظهر ذلك منذ
انشاء مدرسة الصالح نجم الدين ايوب ٦٤١ هـ (بالنحاسين) وأصبح من
السنن المتبعة ، ولكن منذ عصر الفواطم نجد واجهات تلك المدافن ليست
على نفس مستوى الواجهة العمومية للمبنى ، بل تبرز قليلا وذلك لبيان
أهميتها .

السبيل :

وقد الحق ايضا بهذه المدرسة سبيلا وهو من المنشآت الخيرية ذات الشأن فى
العهد المملوكى .

ويتكون هذا السبيل من صهريج لتخزين المياه ، وهو عبارة عن بناء مطمو
تحت الارض يغطيه قبو من الاجر مونتة من الخافقى وهى مونة تقاوم الرطوبة
أما الدور الاول لهذا السبيل فعلى شكل مربع ويقع بالجهة الجنوبية
الشرقية منه الشاذ روان وهو فى دخلة يكتنفها عمودان من الرخام ، ويعلو ذلك
صدر مقرنص وبالجهة اليمنى حجرة مربعة بها فتحة بئر يجاوره حوض حجرى
لوضع الماء به ويعلو هذه الحجرة حجرة أخرى بها حوض مثن يجاور الفتحة
العليا للبئر وهذه الحجرة كان يرفع اليها الماء من البئر للحوض المثن الذى
يرحله بدوره للشاذ روان الذى يقوم بتوزيعه عن طريق حوض بأسفله تنفرع منه
أنايب فخارية للاحواض التى بالشبابيك هذا وقد كان بالشبابيك طاسات
نحاسية ذات سلاسل مربوطة فى حديد الشباك يستعملها الناس فى الشرب من
الميازيب التى بأسفل هذه الشبابيك (شكل ١١٩) .

وتبرز الواجهة الشمالية الغربية للسبيل عن الواجهة العمومية للمدرسة
ويشترك معه فى ذلك السبيل مسجد تميز الاحمدى ٨٧٦ هـ بميدان (السيدة
زينب) وسبيل مسجد بدر الدين الوفائى منتصف القرن ٩ هـ (بشارع القبر
الطويل) وسبيل قبة طراباى الشريفى ٩٠٩ هـ (بباب الوزير) ، وسبيل قبة
السلطان الغورى ٩٠٨ - ٩١٠ هـ (بالغورية) .

وخروج واجهات الاسبله عن مستوى واجهات المباني الملحقه بها يبين مكانتها المرموقه بين العمائر الملوكية ودورها الكبير فى الحياة العامة .

وهذا السبيل لا يعلوه كتاب - مثل بقية الاسبله - بل سكن خاص لمنشئ المدرسة وان كنا نجد ان سبيل مدرسة أم السلطان (بالتبانه) لا يعلوه كتاب ايضا بل نجد الكتاب فى الجهة الاخرى للمدخل يعلو حوض السقاية .

وقد اعتنى بزخرفه هذا السبيل فزخرفت جدرانها من الداخل وواجهاته من الخارج بزخارف نباتية وهندسية غاية فى الاتقان .

وقد كانت الاسبله عامة تؤدى دورا هاما فى تسهيل مهمة توزيع مياه الشرب على المارة والعطشى وقت الحر القائظ وخاصة وان منشئ هذه الابنية من الذكاء والفطنة ، حيث ان اقامتهم للاسبله ملحقه بأبنيتهم وخاصة بالمداخن يجعل الناس يتذكرون منشئ هذه الاسبله بالخير ويترحمون عليهم لانهم عملوا سبيلا لشرب العامة .

محاولة لتاريخ المدرسة :

يرجع كثير من علماء الآثار تاريخ انشاء هذه المدرسة الى ما بعد الفتح العثمانى ويدللون على ذلك بتصميمها الغريب والى وجود خجة ترجع لسنة ٩٢٧ هـ بها وصف كامل للمدرسة .

ولكن ما أثبتناه على العكس من ذلك ان تصميم هذه المدرسة تحكمت فيه عدة عوامل منها احاطتها من ثلاث جهات بثلاثة مبان اثرية هى تبعا لتسلسلها التاريخى .

١ - سور مصر القديم ٥٧٢ - ٥٨٩ هـ - ١١٧٦ ، ١١٩٣ م ويقع بالجهة الجنوبية الشرقية من المدرسة .

٢ - قصر الامير الين آق ٦٩٣ هـ ١٢٩٣ م ويقع بالجهة الجنوبية منها .

٣ - مسجد آق سنقر ٧٤٧ - ٧٤٨ هـ - ١٣٤٦ - ١٣٤٧ م ويقع بالجهة الشمالية الشرقية منها .

هذا بالاضافة الى خط تنظيم الطريق بالجهة الشمالية الغربية ، وكذا اتجاه القبلة المتحكم اساسا فى التخطيط الانشائى لاي مبنى دينى ، فلم يستطع العمار ان يتحرك بحرية كافية فى تلك المساحة المحكومة بالعوامل السابقة ، لكنه تصرف بما عنده من امكانيات ، واخرج لنا تصميمها ذا ايوان قبلة ضحل ، وقد تلافى ضالة عمقة بمساواة ارضيته بأرضية الصحن والايوانات الاخرى ، وبذلك دخلت مساحة الصحن بطريق غير مباشر فى مساحة ايوان القبلة والايوان المقابل له

وبذلك اتسعا واعطاهما بقدر الامكان - الاهمية التقليدية المتوارثة لمثلها في
أى مدرسة أخرى خاصة وان اتجاه القبلة في الضلع الطولى للمدرسة وان
اختلف الوضع وكانت القبلة في الضلع العرضى لاصبح ايوان القبلة والايوان
المقابل له عميقين وانتهى وجه الغرابة فى ذلك ، هذا بالنسبة للمسألة الاولى ،
اما بالنسبة لوجود حجة ترجع لسنة ٩٢٧ هـ فاننا اكتشفنا حجة ترجع لسنة
٩٢١ هـ وبها وصف كامل للمدرسة ولكن الاعتماد على الحجج والوثائق فى
تأريخ الآثار من العوامل المساعدة فقط ولا تتخذ كعامل أساسى ، كما هو واضح
فى هذه الحالة التى نحن بصددتها ولكن اكتشافنا لنص أثرى حسم هذا الامر
وهو على شريط نحاسى بأسفل مصراع المدخل الفرعى للمدرسة وهو بخط النسخ
محزوز وبه تهشيرات ونصه :

أمر بإنشاء هذا المكان المبارك المقر الأشرف الكريم العالى المولوى الاميرى
الكبرى السيفى خاير بك حاجب الحجاب بالديار المصرية الملكى الشرقى
عز نصره .

وترجع أهمية هذا النص الى اشتراكه مع نص المدفن الكبير المنتهى بتاريخ
يرجع لسنة ٩٠٨ هـ فى لقب حاجب الحجاب وهى الوظيفة التى شغلها فيما بين
١٤ محرم ٩٠٧ الى ٨ جمادى الآخرة سنة ٩١٠ هـ وبعدها شغل وظيفة نائب
السلطنة فى مدينة حلب .

ويوجد نص فى تاريخ ابن اياس (ابن اياس : بدائع الزهور ج ٤ ص ٣٨
طبعة استانبول) اذ يذكر فى حوادث شهر صفر سنة ٩٠٨ هـ ما يفيد دفن
جان بلاط المحمدى أخو خاير بك فى تربته التى أنشأها بباب الوزير مما يرجح
انا قد تم بناؤها ، ومما سبق يتبين لنا أن إنشاء هذه المدرسة يرجع الى
العصر المملوكى وليس كما قيل انها بنيت فى بداية العصر العثمانى .

ورغم هذا نجد خطأ بخريطة القاهرة الاثرية اذ نجد ان مدرسة خاير بك ملونة
باللون الرمادى وهو لون مبانى العصر الحديث بينما المدفن ملونا باللون الازرق
الخاص بآثار العصر الجركسى ، ولكن بعد اثبات إنشاء المدرسة مع المدفن فى
العصر المملوكى فيجب مراعاة ادخالها ضمن آثار العصر الجركسى .

وعلى كل فان هذه المدرسة تعتبر من الآثار المعمارية الهامة التى يجد فيها
الدارس متعة كبيرة لما تزخر به من عناصر معمارية تساعد كثيرا فى الوصول
الى نتائج هامة فى مجال العمارة الاسلامية .

الفصل الثاني

روائع فنية من القاهرة

- إبيريق مسروايتا بين محمد
- باب الحاكم بأمر الله ● طبيق غيبين
- شمدان كتيغا ● كرسى المناصر

أبريق مروان بن محمد

الدكتور حسن الباشا

ان العرب لا يفخرون فقط بما يشتمل عليه تراثهم من ذخائر الفضيلة والمعرفة والادب ، ولكن أيضا بما يحتويه من كنوز فنية تعتبر من أسمى ما أنتجته المواهب الانسانية .

ومن هذه الكنوز تحفة رائعة تعد من أثنى ممتلكات متحف الفن الاسلامى بالقاهرة : ونقصد بها ابريقا عثر عليه بمصر ويعرف باسم ابريق مروان بن محمد (سجل رقم ٩٢٨١) (شكل ١٢٠) .

والابريق من البرونز ، ويبلغ ارتفاعه ٤١ سم وقطره ٢٨ ، ويتألف من بدن منتفخ متكور يرتكز فى أسفله على قاعدة مناسبة ، ويخرج من اعلاه رقبة اسطوانية الشكل تنتهى بفوهة مخرمة ، وللأبريق مقبض قخم وصنوبر جميل .

ويتسم الأبريق فى حد ذاته بجلال الشكل ، وجمال النسب ، والتناسق التام بين الاجزاء .

وتكسو بدن الأبريق زخرفة محفورة وبارزة تتألف من صف من عقود على هيئة أهلة ، ويرتكز الطرفان المتجاوران من كل عقدين على شكل مثلث يعتمد بدوره على عمودين متجاورين ، ويخرف الاهلة اشكال كروية، ويوجد فى داخل العقود وريدات يحيط بكل منها دائرتان متداخلتان يحصر محيطاهما فيما بينهما اشكالا رباعية داخلها حبيبات صغيرة، ويوجد فى أسفل الوريدات — بين كل عمودين وفى أعلى العقود — زخارف نباتية تملأ ظاهر البدن الكروى .

كما يكسو رقبة الأبريق أيضا رسوم محفورة تتألف من دوائر ووريدات صغيرة متماسة ، ويفصل الرقبة عن الفوهة شريطان من الحبيبات الكروية ربما تمثل حبات اللؤلؤ ، ويحصر الشريطان فيما بينهما زخارف هندسية بارزة .

ومما يلفت النظر فى هذا الأبريق صنوبره المشكل على هيئة ديك يصيح وقد نفخ ريشه ، ورفع ذيله ، ومطرقبته ، وفرد عرفه . وعلى الرغم من الاسلوب الزخرفى الذى صور به جسم الديك وريشه وسائر اعضائه فان المنظر العام



شكل ١٢. - أبريق من البرونز ينسب الى الخليفة الاموي مروان بن محمد - حوالي القرن
الثاني الهجري / ٨ م (متحف الفن الاسلامي بالقاهرة) .

يتسم بقوة التعبير ، ويفيض بالحيوية ، واظهار الحركة . بل انه من فرط تعبيره يكاد يوهمنا باننا نوشك أن نسمع صوته .

ولا يقل مقبض الابريق في جماله عن صنوبره . ويخرج المقبض من بدن الابريق على هيئة زخارف نباتية ومتصلا بصورة كائنين حيين ، ويمتد الى أعلى موازيا للرقبة ، ثم يستدير حتى يتصل ثانية بجسمه نفسه ، ويخرج من أعلى دائرة المقبض حلقة على هيئة ورقة نباتية محورة من أوراق الاكانتس أو شوكة اليهود تنضم اطرافها كأنها اصابع اليد كانت من غير شك قاعدة مشبك غطاء الابريق .

ويزين المقبض في الجانبين صفان من الحبيبات تشبه حبيبات الرقبة ، ويمتد بين الصفيين أفرع نباتية متموجة تخرج منها أوراق شجر ذات شكل زخرفي ويمس المقبض عند التوائه فوهة الابريق : وهذه تتألف من أفرع وأوراق نباتية تتمثل بطريقة التخريم .

وفضلا عن القيمة الجمالية التي يمتاز بها الابريق والتي تضعه في المرتبة الاولى بالنسبة للتحف البرونزية فان له أيضا أهمية فنية أثرية تزيد من قيمته ، ذلك انه يمثل مرحلة من أهم مراحل الفن العربي الاسلامي : وهي مرحلة نشأته في العصر الاموي ، كما يشهد على المستوى الرفيع الذي بلغه الفن العربي والصناعة العربية الاسلامية منذ البداية .

ومن جهة أخرى ينهض هذا الابريق دليلا قويا على السماحة التي صارت من سجايا العرب بفضل تفهمهم لمبادئ الاسلام التي تحض على المحافظة على النافع والاستفادة بتجارب الامم والشعوب مهما بعدت أزمانها وأقطارها ، ومهما اختلفت تقاليدها وأديانها ، وذلك عملا بالحكمة الاسلامية الخالدة : « اطلبوا العلم ولو في الصين » اذ يتمثل في هذا الابريق ابقاء المسلمين على التقاليد الفنية والصناعية النافعة للامم السابقة : ذلك أن هذا الابريق تربطه — من حيث اسلوب الصناعة والزخرفة — وشائج متينة بفنون الفرس الساسانيين من جهة وفنون الشرق الأدنى من جهة أخرى .

ولقد حافظ العرب على هذه التقاليد الفنية الصالحة ، وارتقوا بها وطوروها نحو الكمال ، وصبغوها بطابعهم بحيث صارت ذات طراز اسلامي بحت ، واصبحت تراثا اسلاميا نهلت منه الامم على اختلاف اجناسها وأقطارها واديانها .

ولم يكن ابريق مروان نسيج وحده : اذ شاع في العصر الاموي صناعة هذا النوع من التحف البرونزية التي نهجت في اسلوبها الاسلوب القديم حتى صار

من المتعذر على علماء الآثار والفنّون أن يفرقوا بين ما صنع منها قبل ظهور الإسلام وبعده اعتماداً على الأسلوب وحده ودون استخدام قرائن أخرى .

والحق أن أبريق مروان ذو صلة وثيقة بفرائض الإسلام التي تتعلق باستعمال الماء ولاسيما الوضوء . وربما كان صنبوره الذي صور على هيئة ديك يصيح والذي يصب منه الماء للوضوء قد قصد منه أن يرمز إلى اذان الصبح حينما يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر ، وينبثق نور النهار من ظلام الليل ، وعندئذ يقوم المسلمون من نومهم ، ويشرعون في الوضوء تهيؤاً للصلاة ، والوقوف بين يدي الله الذي يولج الليل في النهار ويولج النهار في الليل ، ويخرج الحي من الميت ، ويخرج الميت من الحي ، ويرزق من يشاء بغير حساب . . وفي ذلك الوقت يسمع صياح الديكة .

وأخيراً فإن ظروف اكتشاف هذا الأبريق تضيف إلى قيمته أهمية تاريخية : ذلك أنه عثر عليه أثناء بعض الحفائر الأثرية في « أبو صير الملق » في انقاض مقبرة يقال إنها كانت مدفن الخليفة الأموي : مروان بن محمد ، كما أنه كان من الإبداع الفني والجلال بحيث صار جديراً بأن يمتلكه الخلفاء . . وإذا أضفنا إلى ذلك كله أنه يرجع - بحسب أسلوبه وطرازه - إلى العصر الأموي جاز لنا أن نساير العلماء الذين نسبوه إلى آخر خلفاء بني أمية ، وأطلقوا عليه لذلك اسم « أبريق مروان بن محمد » ، وجاز لنا أن نتصور أنه قد صاحب هذا الخليفة في نهايته الأليمة في « أبو صير » .

وبناء على ذلك فإن في هذا الأبريق الثمين تتجسد حقبة مهمة من حقب التاريخ الإسلامي شهدت انتهاء خلافة بني أمية ، وقيام خلافة بني العباس وهو في الوقت نفسه أثر مادي ملموس ينسب إلى مروان بن محمد : آخر خلفاء بني أمية في شرق العالم الإسلامي ، وبنكرنا بالنهاية الأليمة التي انتهى إليها هذا الخليفة المكافح ، والتي صاحبها نهاية الدولة الأموية ذاتها .

والحق أن هذا لأبريق يبعث أمام أعيننا صوراً حية لأحداث مهمة فيها عظة وعبرة .

لقد ساءت الأمور في أواخر العصر الأموي بسبب الفتن والخلافات المذهبية والعنصرية وفساد الحكم . . ولله در الحارث بن عبد الله الجعدي الذي وصف الفوضى التي انتابت الدولة الأموية حين يقول :

أبيت أرعى النجوم مرتقفاً إذا استقلت تجرى أوائلها
من فتنة أصبحت مجللة قد عم أهل الصلاة شاملها
من بخراسان العراق ومن بالشام كل شجاء شاغلها

ولقد وصلت الحال غاية التدهور في عهد مروان بن محمد (١٢٧ - ١٣٢ هـ) وبذل هذا الخليفة مجهودا كبيرا استحق من أجله لقب « الحمار » الذي أطلق عليه اشادة بصبره ومثابرته وجلده في محاربة أعدائه ، وذلك حسب المثل « أصبر من حمار » و « حمار الحرب لا يهرب » ، ولو أن بعض العلماء يرجع هذا اللقب الى سنة الحمار التي تطلق على آخر سنة من كل مائة عام تاريخي ، وكان ملك بني أمية قد مضى عليه مائة عام عند حكم مروان .

وأيا ما كان سبب تلقيب مروان بهذا اللقب فإن هذا الخليفة قد كافح بصبر في سبيل القضاء على الخلافات بين أنصار الأمويين من العرب ، و في سبيل افساد خطط مناوئيه من الخوارج والشيعة والعباسيين والموالي - ولكن دون جدوى .

وكان الخطر الأكبر الذي يهدد بني أمية يكمن في خراسان حيث قام بالدعوة للعباسيين قائد داهية من الموالى هو أبو مسلم الخراساني . وقد رسم أبو مسلم خطته على أساس أن يوقع بين عرب خراسان أولا ، ثم يقضى عليهم فئة بعد أخرى ، ويقال ان ابراهيم بن محمد بن علي امام العباسيين نصح أبا مسلم بقوله : « ان استطعت ألا تدع بخراسان لسانا عربيا فافعل » .

واحس عبد الحميد كاتب مروان بن محمد بهذا الخطر فنصح فرق العرب بقوله : « فلا تمكثوا ناصية الدولة العربية من يد الفئة الاعجمية ، واثبتوا ريثما تنجلي هذه الغمرة وتصحوا من هذه السكرة فينضب السيل ، وتمحي آية الليل ، والله مع الصابرين والعاقبة للمتقين » .

غير أنه سرعان ما ظهر اصحاب الرايات السود من العباسيين وأنصارهم من الموالى الفرس وعلنوا دعوتهم في رمضان سنة ١٢٩ هـ منتهزين استفحال الخلاف بين أنصار الأمويين من عرب خراسان . وبعد ان اسقطاع ابو مسلم بدهائه أن يوقع بين العرب في خراسان تصدى لمعسكر مروان بن محمد تحت قيادة نصر بين سيار وهزمهم . ثم أخذ العباسيون يتقدمون نحو الكوفة يسوقون امامهم قلوب الأمويين .

ودخلت جيوش ابي مسلم الكوفة في المحرم سنة ١٣٢ هـ ، وسلموا الامر لابي سلمة الخلال ، القائم بدعوة العباسيين بالكوفة .

وفي تلك الاثناء كان مروان بن محمد قد قبض على الامام العباسي ابراهيم بن محمد وحبسه في حران الى أن مات بعد ان اوصى بالخلافة الى أخيه ابي العباس عبد الله بن محمد . . ومما قيل في رثائه :

قد كنت أحسبني جلدا فضعضني قبر بحران فيه عصمة الدين
فيه . الامام وخير الناس كلهم بين الصفائح والاحجار والطين
فيه الامام الذى عمت مصيبتة وعيلت كل ذى مال ومسكين
فلاعفا الله عن مروان مظلمة لكن عفا الله عن قال آمين
وبايع العباسيون ابا العباس الذى خطب فى ١٢ ربيع الاول سنة ١٣٢ هـ
خطبته المشهورة التى نعت فيها نفسه « بالسفاح » أى المعطاء أو كثير العطاء ،
وقد قال فيها مخاطبا أهل الكوفة :

« يا أهل الكوفة انتم محل محبتنا ، ومنزل مودتنا ، أنتم الذين لم تتغيروا
عن ذلك ، ولم يثنكم عنه تحامل أهل الجور عليكم حتى ادركتم زمننا واتاكم الله
بدولتنا ، فأنتم أسعد الناس بنا ، وأكرمهم علينا ، وقد زدتم فى اعطياتكم مائة
درهم ، فاستعدوا فأننا السفاح المبيع ، والثائر المنيع . »

وحينئذ أسقط فى يد مروان بن محمد ، لاسيما وأن نار الفتن اشتعلت أيضا
فى الشام والحجاز ، غير أنه تصدى للعباسيين فى الجزيرة ، وتحصن أحد
أعوانه : على بن هبيرة بواسط ، وبعث السفاح بعمه عبد الله بن على ومعه قوة
التقت بهروان بن محمد على نهر الزاب الأعلى ، أحد روافد نهر دجلة فى
جمادى الآخرة سنة ١٣٢ هـ ، فانهزم مروان وتفرق عنه عسكره .

وقر مروان مؤملا ان يجد مخرجا من ورطته ، ودخل حران حيث مات الامام
العباسى ابراهيم بن محمد ، ومنها الى قنسرين وعبد الله بن على يتبعه ، ثم حمص ،
ثم دمشق ، ومر بالأردن وفلسطين ، ومضى حتى دخل مصر واتى الفسطاط ،
ومنها خرج الى « أبو صير » .

ويسترعى نظرنا أثناء انهزام مروان صورة من صور الوفاء الصادق بطلها
عبد الحميد الكاتب : ذلك أن مروان حين أحس بقرب نهايته تراءى له أن يعفى
كاتبه من ملازمته ، فقال له « ان هذا الأمر زائل . عتانا لامحالة ، وسيضطر اليك
بنو العباس لأدبك ، وان اعجابهم بك يدعوههم الى حسن الظن بك فاستأمن
اليهم لعلك تنفعنى فى حياتى وبعد مماتى » . غير أن عبد الحميد رفض ما عرضه
عليه مروان ، وصمم على أن يثبت معه وقال : ان الذى أمرتنى به أنفع الأمرين
لك ، وأقبحهما بى ، ولكن اصبر حتى يفتح الله عليك ، أو أقتل معك .

وصحب عبد الحميد الكاتب ، مروان بن محمد أثناء هربه . ودخل معه مصر وهو
شبه واثق من النهاية المرة التى تنتظرهما كما يتضح من رسالة بعث بها الى اهله
تعد من غرر الادب العربى جاء فيها :

« أما بعد فإن الله تعالى جعل الدنيا محفوفة بالمكاره والسرور فمن ساعده
الحظ فيها سكن اليها ، ومن عضسته بنابها ذمها ساخطا عليها ، وشكاها
مستزيدا لها . وقد كانت اذ اقتنا أفاويق استليناها ، ثم جمحت بنا نافرة ،
ورمحتنا موليه ، فملح عذبتها ، وخشن لينها ، فأبعدتنا عن الاوطان ، وفرقتنا عن
الاخوان ، فالدار نازحة ، والطير بارحة ، وقد كتبت والايام تزيدنا منكم بعدا
واليكم وجدا ، فان تتم البلية الى أقصى مدتها يكن آخر العهد بكم وبنا ، وان
يلحقنا ظفر جارح من اظفار من يليكم نرجع اليكم بذل الاسار ، والذل شرجار ،
وأسأل الله الذى يعز من يشاء ، وبذل من يشاء أن يهب لنا ولكم ألفة جامعة فى
دار آمنة ، تجمع سلامة الابدان والاديان ، فإنه رب العالمين ، وهو ارحم الراحمين ،
وانا لله وانا اليه راجعون . »

وبعث عبد الله بن على — بناء على كتاب من الخليفة العباسى أبى العباس
السفاح — بصالح بن على فى ملاحقة مروان بن محمد ، فدخل مصر ثم مضى
الى « أبو صير » حيث قتل مروان فى ٢٧ ذى الحجة سنة ١٣٢هـ كما قتل كاتبه
عبد الحميد ، ويقال ان مرة اكلت لسان الخليفة الاموى ، وبذلك ختمت حياة آخر
خلفاء بنى أمية فى الشرق الاسلامى .

ودفن مروان فى مقبرة فى « أبو صير » يقال انها هى التى عثر فى انقاضها
على الابريق البرونزى الذى ينسب اليه .

باب الحاكم بأمر الله

الدكتور حسن الباشا

إذا ذكر اسم الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله فإن أول ما يتبادر الى أذهان بعض الناس بصدده هو ما أشيع عنه من إصداره لبعض القوانين الشاذة ، ومن تقلبه في معاملة بعض الطوائف والأفراد من حاشيته وأقاربه ورجال دولته .

وقد يكون من الانصاف أن توجه الانتظار الى أن كثيرا من تصرفات الحاكم قد شوهت بقصد النيل من هذا الخليفة الذي أثبتت سياسته أنه كان خصما قويا للعباسيين خاصة ومذهبهم عامة . كما لا يخفى أن بعض قوانينه التي تبدو شاذة قد اقتضت ضرورات اجتماعية واقتصادية ، ولذا كان من اللازم أن نمحص ما ورد من أخبار الحاكم ونناقشها قبل الحكم عليه وادانته .

والحق أنه على قدر ما نال الحاكم من ذم وتشهير عند خصومه ومعارضيه نجده قد حظى بالسمعة الحسنة والتمجيد عند شيعته حتى لقد بالغ بعض المنحرفين منهم فآلهوه .

ومهما يكن من شيء فقد كان للحاكم أعمال عظيمة في مجال العلوم والتعمير : ففي سنة ٣٩٥ هـ (١٠٠٥ م) أنشأ دار الحكمة والحق بها مكتبة ضخمة سميت دار العلم . وكان القارئ يحصل بها على ما يلزمه من الورق والمداد والاقلام دون مقابل .

وبرز نشاط الحاكم في ميدان آخر هو ميدان الدين وعمارة المؤسسات الدينية . من ذلك مثلا أنه أمر في سنة ٣٩٢ هـ (١٠٠٣ م) بتكملة بناء الجامع الضخم الذي كان قد بدأه أبوه العزيز بالله عند باب الفتوح بالقاهرة والذي صار يعرف باسم جامع الحاكم . وقد تم بناؤه في سنة ٤٠٣ هـ (١٠١٢ م) . ويحدثنا المؤرخون أن الحاكم أمر بأن تعلق الستور على جميع أبوابه وزوده بالقناديل والتنانير الفضية وحبس عليه الاوقاف .

وعلى الرغم مما انتاب هذا المسجد من نكبات وتخريب فإنه لا يزال ماثلا يشهد بضخامته ومئذنتيه الجميلتين وبعض زخارفه على أن الحاكم لم يخل في سبيل بنائه بمال أو مجهود .

ولم تقف أعمال الحاكم عند حد هذا الجامع بل أنه بنى مساجد أخرى مثل جامع راشدة وجامع المقس .

وامتدت أعمال الحاكم التعميرية الى الجامع الازهر وكان قد وضع أساسه في سنة ٣٥٩ هـ (٩٧٠ م) على يد جوهر عند وضعه أساس القاهرة ليكون المسجد الجامع لها . وقد حظى الازهر منذ انشائه برعاية ولاية مصر : ففي عهد المعز زين الجامع ومآذنه وصار يضاء في المواسم والاعياد الدينية بالأنوار الساطعة حتى قيل أن المعز أمر ببناء منظره في قصره ليشاهد منها زينات هذا الجامع ومن ثم سميت بمنظرة الجامع الازهر .

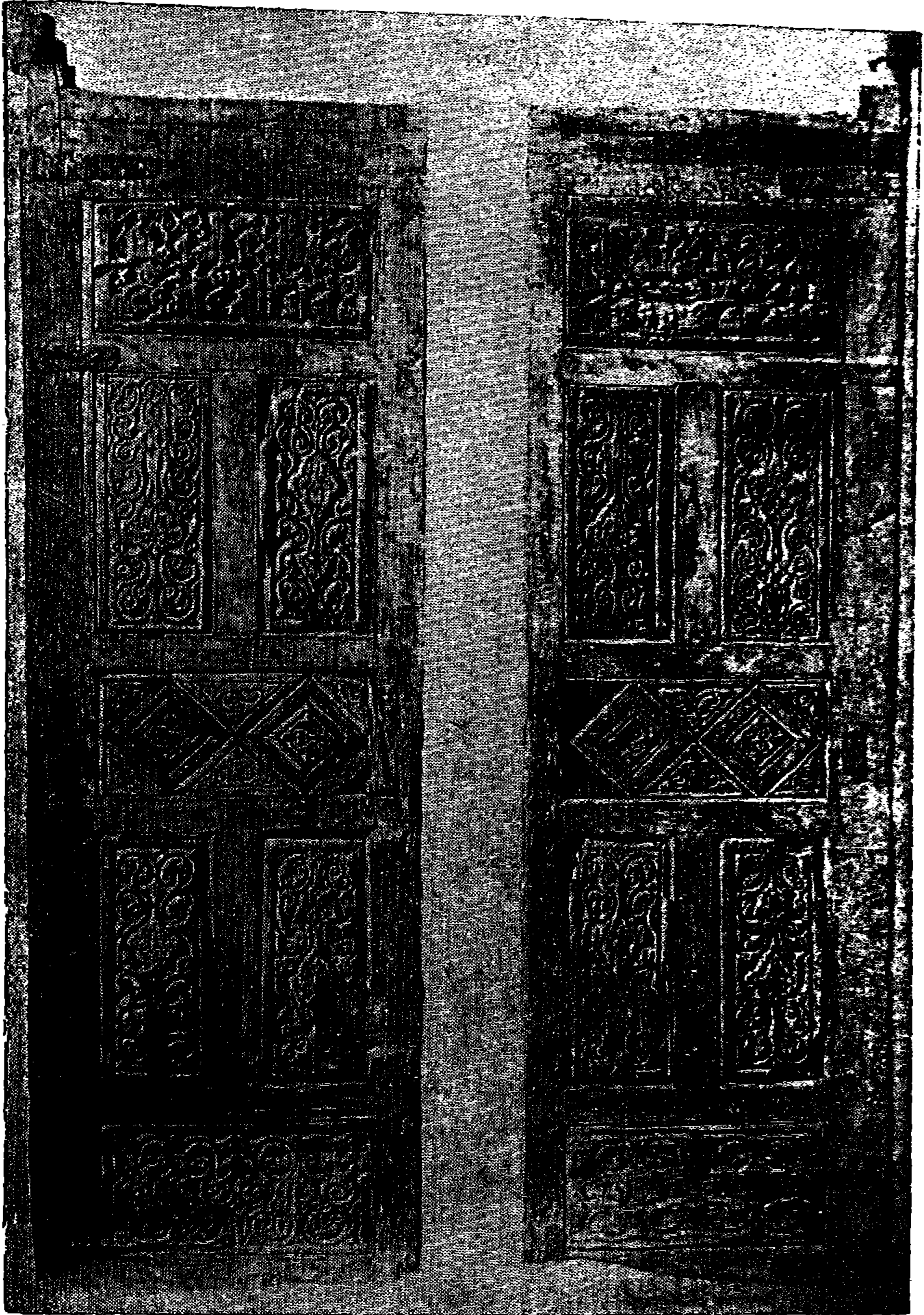
وعلى الرغم من أن الجامع الازهر قد بدا كمسجد لاقامة الشعائر الدينية وكمركز الدعوة الفاطمية فإنه لم يلبث أن أصبح أيضا في عهد العزيز جامعة علمية يقدم لطلابها من مصريين وغير مصريين ما يلزمهم من مأكّل ومسكن بالجان .

وخص الحاكم بأمر الله الازهر بعنايته . وقد وصلنا نسخة أول وقفية معروفة في تاريخ الازهر ، وهي باسم هذا الخليفة وترجع الى سنة ٤٠٠ هـ (١٠٠٩ م) ويتضح من هذه الوقفية كيف أن الحاكم بأمر الله قد عنى عناية فائقة بالمسجد وحرص على أن يوفر له ولبن يؤمه من المصلين والعلماء الرعاية اللازمة : فمثلا خصص المرتبات والارزاق للخطيب والائمة والقومة والمؤندين والخدم والصناع وغيرهم ممن يقومون بالعمل فيه، وحرص على أن يزوده باستمرار بما يلزمه من الفرش والادوات ووسائل الصيانة والاضاءة والوضوء دون أن يفقل شيئا مهما كبر أو صغر .

وبالإضافة الى هذه الوقفية عنى الحاكم بعمارة الازهر فأمر باصلاحه وزاد رواقين في صحنه .

وقد ذكر بعض المؤرخين أن الحاكم أهدى الازهر في سنة ٤٠٣ هـ (١٠١٣ م) شمعدانا كبيرا تكلف نحو مائة ألف دينار . وكان هذا الشمعدان من الضخامة بحيث لم يتمكن العمال من ادخاله الا بعد توسيع أحد أبواب الجامع . وبطبيعة الحال تكفل الحاكم بعمل باب جديد آخر .

وربما كان هذا الباب الجديد هو الباب الاثرى الذى يحمل اسم الحاكم بأمر الله والذى نقلته مصلحة الآثار من الازهر الى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة (سجل رقم ٥٥١) . وهو من خشب شوح تركى ، ويبلغ طوله ٣٢٥ سم وعرضه ٢٠٠ سم (شكل ١٢١) .



شكل ١٢١ - باب خشبي عليه اسم الخليفة الحاكم بأمر الله
٢٨٦ - ٤١١ هـ / ٩٩٦ - ١٠٢٠ م (متحف الفن الاسلامي بالقاهرة)

ويعتبر هذا الباب اثرا ماديا قيما يشهد بما عليه من كتابة اثرية وزخارف جميلة بعناية الحاكم بالازهر وحرصه على اصلاحه وتعميره .

ويتألف الباب من مصرعين يشتمل كل منهما على سبع حشوات مستطيلة بعضها أفقى والاخر عمودى .

ويزخرف الحشوتين العلويتين سطران من الكتابة . ومن الواضح ان هاتين الحشوتين قد تغير وضعهما عند اعادة تركيبهما فحلت كل منهما محل الاخرى، ولذا كان من الضرورى — ليستقيم الكلام — ان يبدأ بقراءة السطر الاعلى من الحشوة اليسرى ثم السطر الاعلى من الحشوة اليمنى ثم السطر السفلى من الحشوة اليسرى واخيرا السطر الاسفل من الحشوة اليمنى وعلى ذلك تقرأ الكتابة كما يلى : « مولانا امير المؤمنين الامام الحاكم بأمر الله صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وابنائهم » .

والخط هنا كوفى مزهر من النوع الذى شاع استعماله عند الفاطميين والقرامطة حتى سمي أحيانا بالخط القرمطى نسبة الى القرامطة . ويبدو ان مصر كان لها الدور الاكبر فى نشأة هذا النوع من الخط وتطوره .

والكتابة أهمية خاصة لما تتضمنه من القاب وأدعية . وتبدأ الكتابة بلفظة « مولانا » وهى لقب استعمل للخلفاء العباسيين وذاع استعماله للخلفاء الفاطميين ، وهو من المولى بمعنى السيد .

وثانى الألقاب هو « أمير المؤمنين » وهو من الألقاب المركبة على لقب « أمير » وهو ثانى القاب الخلفاء ظهورا بعد لقب « خليفة » وأول من لقب به عمر بن الخطاب . واشتمال اللقب على لفظتى « أمير » و « المؤمنين » يعطيه صفة دينية الى جانب صفته السياسية والحربية . وهو بذلك يصور مهمة الخلافة الاسلامية تصويرا صادقا . وقد صار هذا اللقب منذ عهد عمر رضى الله عنه من القاب الخلفاء العامة وصار يطلق على الخلفاء فى جميع أنحاء العالم الاسلامى سواء أكانوا سنيين أم شيعة .

وأخر الألقاب العامة فى الكتابة هو « الامام » ومعناه اللغوى القدوة . وقد ورد بهذا المعنى فى القرآن الكريم :

« واذ ابتلى ابراهيم ربه بكلمات فأتهمن قال انى جاعلك للناس اماما قال ومن نرىنى قال لا ينال عهدى الظالمين » . (سورة البقرة آية ١٢٤)
« والذين يقولون ربنا هب لنا من أزواجنا ونرىاتنا قررة أعين واجعلنا للمتقين اماما » (سورة الفرقان آية ٧٤) .

وجاءت اللفظة في الحديث النبوي الشريف بمعنى الوالى أو الحاكم « كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته : فالامام راع وهو مسئول عن رعيته .. (رواه ابن عمر وأخرجه البخارى ومسلم وأبو داود والترمذى) . و « أحب الناس الى الله تعالى يوم القيامة وأدناهم منه مجلسا امام عادل وأبغض الناس الى الله يوم القيامة وأبعدهم منه مجلسا امام جائر » (رواه أبو سعيد وأخرجه الترمذى) .

ولم يثبت من الوثائق التاريخية ان أحدا من خلفاء صدر الاسلام وبني أمية أطلق عليه هذا اللقب في حياته على سبيل التكريم ، ولو ان العرف قد جرى على إطلاقه على سيدنا على بن أبى طالب فقل « الامام على كرم الله وجهه » .

وأول من تلقب بالامام هو ابراهيم بن محمد وهو أول من بويع له بالخلافة من بنى العباس . وربما كان في هذه الحالة مجرد نعت خاص . كما لقب به أيضا المهدي أثناء ولايته للعهد . وتجدر الإشارة الى ما يمكن أن يكون من صلة بين تلقب المهدي (بالامام) ونعته (بالمهدي) اذ ربما كان في ذلك إشارة الى ان مهمة الامام هي الهداية حسب ما جاء في القرآن الكريم « وجعلناهم أئمة يهدون بأمرنا » (سورة الانبياء آية ٧٣) .

ومنذ اطلاق لقب « الامام » على المهدي صار الخلفاء العباسيون بعده يتخذونه كلقب عام وقلدهم في ذلك سائر الخلفاء .

والى جانب الصفة السياسية يغلب على لقب « الامام » الصفة الدينية لاسيما وانه يطلق أيضا على من يقود المسلمين في الصلاة .

وبعد الالقاب العامة الخاصة بالخلافة الواردة في الكتابة الاثرية يأتي « الحاكم بأمر الله » وهذا نعت خاص للخليفة ، وقد جرت العادة منذ بداية العصر العباسي أن يتلقب كل خليفة بنعت خاص به تغلب عليه صفة المدح والصلة بالله مثل السفاح والمنصور والهادي والمهدي .

وقد اقتصر في هذه الكتابة على ذكر النعت الخاص للخليفة دون ذكر اسمه أو كنيته . واسم الحاكم هو « المنصور » وكنيته « أبو على » وقد ورد الاسم والكنية والنعت الخاص في كتابات اثرية اخرى .

وتتبع الالقاب بدعاء للخليفة وآبائه وأبنائه : « صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه » . وهذا دعاء فاطمي معروف ، ويوصف آباء الخلفاء الفاطميين في المراسيم الفاطمية عادة بصفة « الطاهرين » ، ومعنى الطاهر المتنزه عن الادناس ولذا يوصف بهذه الصفة آل النبي صلى الله عليه وسلم ، ومن ينتسب اليهم مثل الخلفاء الفاطميين .

وتفيد هذه الكتابة الاثرية - كما هو واضح - فى نسبة هذا الباب الى الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله وبذلك تحدد وقت صناعته ، وبالتالى تدلنا بوضوح على اسلوب زخرفى فى فن الحفر على الخشب فى مصر الاسلامية .

وتحلى الاثنى عشرة حشوة الباقية من حشوات الباب زخارف نباتية محورة محفورة حقرا عميقا . وعلى الرغم من ان بعض هذه الحشوات ربما ترجع الى عصر متأخر فمن الواضح انها صنعت على مثال الحشوات الاصلية .

ومن الملاحظ ان استخدام الحشوات من الاساليب القديمة التى عرفها النجارون المصريون ، ويفيد هذا الاسلوب من الصناعة فى تقادى تشقق الخشب بحكم الحرارة وجفاف الجو ، وهو فى الوقت نفسه يساعد على حبك الخشب وعدم التوائه، كما يهيىء فرصة مناسبة لاستخدام الاشكال الهندسية ، ويتفق مع الرغبة فى الاقتصاد فى الخشب والاستفادة من كل قطعة مهما صغرت .

وتشهد زخارف الحشوات فى باب الحاكم بمهارة الصانع المصرى المسلم وبراعته فى مراعاة التناظر والتقابل ومقدرته على الجمع بين البساطة والفن .

وتمثل هذه الحشوات بزخارفها مرحلة من مراحل الفن فى القاهرة : ذلك انها توضح لنا خصائص الاسلوب الفاطمى المبكر فى فن الحفر على الخشب ذلك الاسلوب الذى يمثل الانتقال من الفن الطولونى والاخشيدي الى الفن الفاطمى الناضج .

ويتضح فى طريقة الصناعة اثر من اسلوب القطع المشطوف الذى يتميز به الطراز الطولونى ، غير ان زخارف الحشوات تشتمل على بعض مميزات تعتبر من علامات تكوين طراز جديد . ومن هذه المميزات ازدياد حدة ميل الشطف بحيث قويت الظلال وقل فيها التدرج . ومنها ايضا ظهور الارضيات من جديد بعد ان كانت قد اختفت فى الطراز المعروف باسم طراز سامرا الثالث . وتظهر الارضيات هنا بوضوح وان كانت لا تزال ضيقة ، ومن المعروف ان مساحتها قد أخذت فى الازدياد تدريجيا . وتتميز هذه الحشوات ايضا باشتغالها على مناطق منتظمة متماثلة الجانبين تتوسط الحشوات المستطيلة ، وتغطى هذه المناطق زخارف نباتية أدق حجما من العناصر التى تحيط بالمناطق ، وارضية المناطق اقل عمقا من الارضيات التى حولها . كما يلاحظ ان الوحدات الزخرفية الممثلة على هيئة عروق نباتية قد زاد طولها بشكل واضح بالنسبة لما كانت عليه من قبل كما ان العناصر تخرج مباشرة من العروق .

وتتميز حشوات باب الحاكم بعدد من الوحدات الزخرفية النباتية : منها كثرة

استخدام زخرفة على هيئة ورقة نخيلية مقسومة ذات فصين كان يندر وجودها قبل ذلك ، ومن الملاحظ هنا ازدياد حجم احد الفصين وصغر الاخر بحيث يكاد يصبح مجرد التواء رفيع .

ومن الوحدات الزخرفية التى استعملت فى حشوات الباب وحدة غريبة الشكل تتألف من فص واحد على هيئة نصل سكين مقوس ويرى بعض العلماء انه من المحتمل ان هذا العنصر قد تطور من الورقة النخيلية المقسومة ذات الفصين بعد اخذ زوال الفص الصغير وابقاء الفص الكبير بهذا الشكل الغريب .

وبالاضافة الى ذلك كثر فى حشوات الباب استخدام وحدة زخرفية جديدة على هيئة « الكلوة » . ويبدو ان هذا الشكل قد تطور عن الورقة الجناحية بعد ان صار لطرفها العلوى التواء واضح فضلا عن التواء قاعها .

وتشبه زخارف حشوات باب الحاكم زخارف الكسوة المزخرفة للاربطة الخشبية بين العقود الحاملة لقبة جامع الحاكم (٣٩٣ هـ / ١٠٠٣ م) غير ان زخارف الباب أكثر تطورا مما يرجح ان العاملين يفصل بينهما نحو عشر سنوات .

وبالاضافة الى ذلك وصلتنا مجموعة من الحشوات والالواح الخشبية تمت زخارفها بصلة وثيقة الى اسلوب باب الحاكم ومن ثم يمكن ارجاعها الى العصر الفاطمى المبكر . وتشتمل زخارف هذه الحشوات على افرع نباتية تشبه من حيث الطراز واسلوب الحفر زخارف حشوات باب الحاكم بأمر الله وان كان بعضها يشتمل على رسوم طيور وحيوانات .

وهكذا نجد ان باب الحاكم بما عليه من كتابة اثرية وزخارف فنية قد القى ضوءا ساطعا على اسلوب فنى اسلامى ، وأنشأنا فى الوقت نفسه فى تاريخ بعض التحف الخشبية .

واخيرا فان هذا الباب بالاضافة الى التحف الخشبية الاخرى التى وصلتنا من هذا العصر يقوم دليلا ماديا يشهد بازدهار صناعة الحفر فى الخشب فى القاهرة الفاطمية .

طبق غبن

الدكتور حسن الباشا

فى ١٠ نوفمبر سنة ١٠١٣ م اصدر الحاكم بامر الله ثالث الخلفاء الفاطميين بالقاهرة امره بقطع يد رجل كان قد رفعه الحاكم نفسه الى اعلى مناصب الدولة . وفعلنا نفذ امر الحاكم فقطعت يد الرجل - واسمه غبن - ثم حملت الى الحاكم فى طبق .

ولقد كان من المصادفات العجيبة أن يكشف فى حفائر الفسطاط عن قطع من طبق كبير من الخزف يحمل اسم هذا الرجل والقابه .

وكما صار لطبق غبن شأن فى تاريخ القاهرة الاثرى والفنى كان لغبن ايضا شأن فى تاريخها السياسى .

كان غبن فى اول امره غلاما من خدم الحاكم ثم حظى بعطف الحاكم وثقته . وفى ٩ نوفمبر سنة ١٠١١ م انعم عليه بلقب « قائد القواد » وقلده سيفا وأمر - من باب التكريم - بأن يركب وبين يديه عشرة افراس بسروجها ولجمها .

وفى يونية سنة ١٠١٢ م قلده الشرطتين اى رئاسة شرطة القاهرة وشرطة مصروهى الفسطاط والعسكر والقطائع ، وولاه الحسبة بالقاهرة ومصروالجيزة ، واسند اليه النظر فى امورالجميع واموالهم واحوالهم . وزاد فى تكريمه فارسل اليه خمسة آلاف دينار وخمسة وعشرين فرسا بسروجها ولجمها ، وأمر أن يقرأ أمر تعيينه وبراءة تكريمه بالجامع العتيق اى جامع عمرو بن العاص ، فنزل غبن الى الجامع ومعه سائر العسكر وخلع عليه وحمل على فرسين .

ومما يذكر أن الحاكم قد كلف « غبن » فى سجل تعيينه بالتشدد فى مراعاة تنفيذ قوانينه الاجتماعية الغريبة المشهورة التى كانت تقضى بتحريم بعض الاطعمة كالملوخيا والسبك الذى لا قشر له ، وبمنع النساء من الخروج ومن حضور الجنائز ، وبتضييق الخناق على شرب الخمر .

ولقد تميزت الفترة التى ولى فيها غبن هذه السلطات الواسعة بحادث ترك اثره فى الخلافة الفاطمية وتاريخها على مر السنين : ذلك انه فى سنة ١٠١١ م صدر فى بغداد بيان عباسى اتهم فيه الخليفة القادر والعلويون المواليون له الحاكم

بأمر الله وآبائه أنهم مدعون من نسل ديصان ولا يمتون بأية صلة الى السيدة فاطمة أو على بن أبى طالب .

وربما كان هذا البيان رد فعل لازدياد نفوذ الحاكم وقوة سلطانه الروحي : اذ كان قد اعترف قرواش بن مقلد في سنة ١٠١٠ م بامامة الحاكم وأمر أن يخطب باسمه في الموصل والانبار والمدائن والكوفة وسائر ولاياته، وظل قرواش مواليا للحاكم فترة من الزمن الى أن تمكن العباسيون من اقناعه بالعدول عن سياسته .

ويبدو أن هذا البيان العباسي كان له اثره على تصرفات الحاكم التي اخذت تزداد شذوذا منذ ذلك الوقت .

ولم تمض سنتان على تولى غبن سلطانه حتى غضب عليه الحاكم ففى سنة ١٠١٣ م عزله من منصبه وأمر بقطع احدى يديه . وبعد شهرين أمر بقطع يده الاخرى ، وهذه هي التي حملت اليه في الطبق . وبعد حوالى أسبوع أمر بقطع لسانه . ولم يلبث غبن أن توفي رغم ما كان يظهره الحاكم عقب كل عقاب من عطف ورعاية .

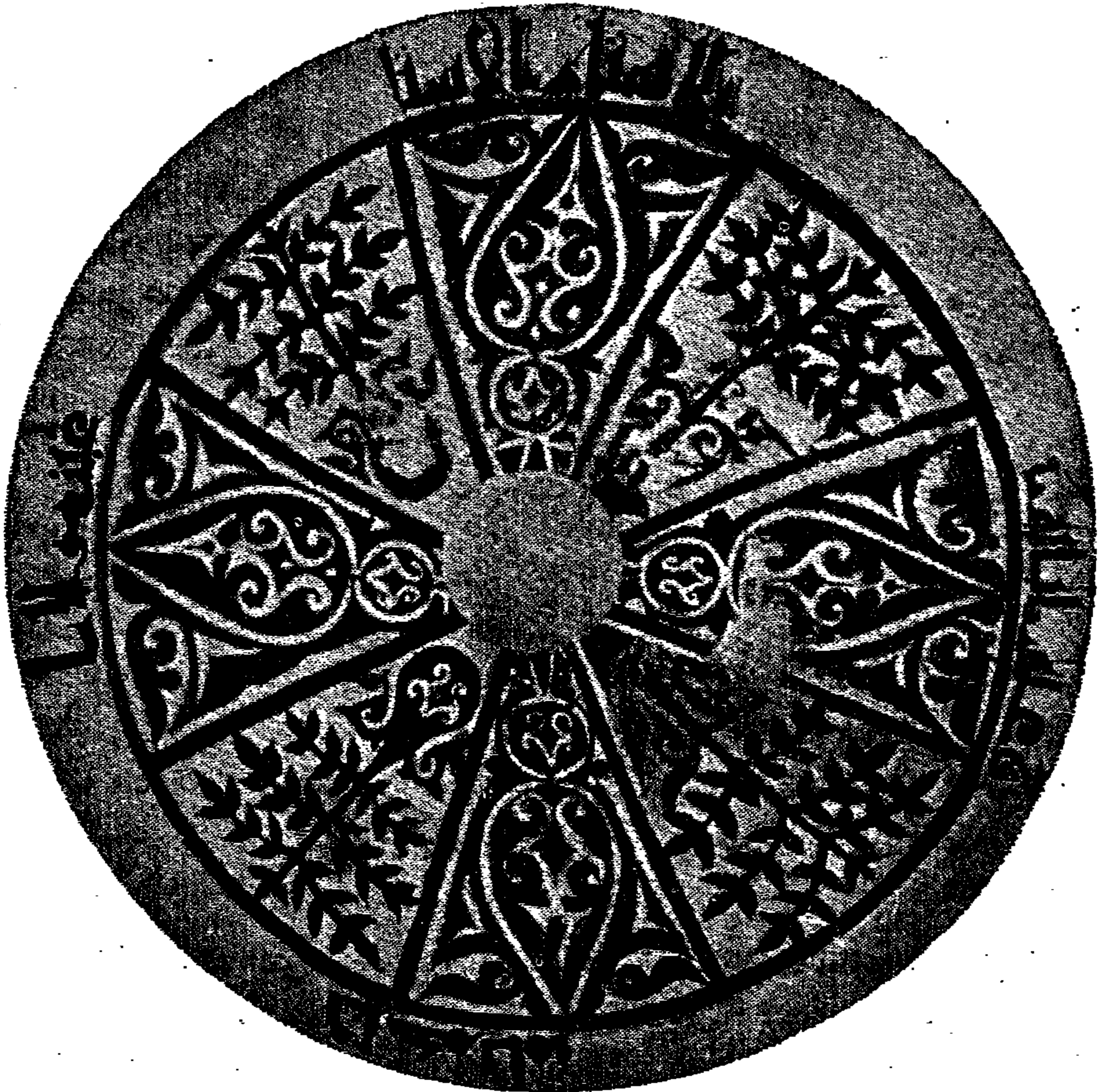
ولقد اختلفت الاراء بصدد الاسباب المباشرة التي ادت الى غضب الحاكم على غبن : فمن قائل ان الحاكم عاقبه لانه اخفى عنه بعض شكاوى كانت موجهة ضد غبن ، ومن قائل ان غضب الحاكم عليه يرجع الى تورطه في الخصومة التي كانت قائمة بين الخليفة واخته ست الملك .

ولقد كان لغبن نشاط في مجال العمارة الدينية : اذ عرف باسمه جامع مشهور بالروضة ظلت الخطبة قائمة به فترة من الزمن ، ثم عمر من جديد في عصر السلطان الظاهر بيبرس ، غير ان آثاره قد ضاعت تماما الان .

ولا شك ان الطبق الذي يحمل اسمه — والذي قد يكون هو الذي قدر له أن يحمل أيضا يده — يشهد هو الآخر باهتمامه بالفن ويمكن أن يعتبر نموذجا للتحف التي كان غبن يحرص على اقتنائها .

وهذا الطبق من النوع الكبير : اذ يبلغ قطره نصف متر ، وعمقه عشرة سنتيمترات . وقد صنع من الخزف الذي اصطلح علماء الآثار والفنون الاسلامية على تسميته باسم الخزف ذى البريق المعدنى أو باسم الغضار المذهب . وقد وصلت القطع الباقية من هذا الطبق الى متحف الفن الاسلامى على دفعتين : الاولى في سنة ١٩٣٥ وتتألف من ثمانى قطع ، والثانية في سنة ١٩٣٩ وتتألف من

أربع عشرة قطعة ٠٠ وقد تمكن المتحف حديثاً من ترميم الطبق وتكاملته واعادته الى أقرب ما يكون من حالته الاصلية (شكل ١٢٢) .



(شكل ٢٢ — طبق من الخزف ذي البريق المعدني عليه اسم غبن — حوالى سنة ٤٠٤ هـ / ١٠١٢ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة) .

وتقوم زخارف هذا الطبق ذات البريق المعدني الذهبى على ارضية بيضاء عاجية يتكون تصميمها العام من ثمانى مناطق متساوية تمتد من حافة الطابق نحو المركز ونظرا الى أن قاع الطبق لا يزال مفقودا فانه من المتعذر معرفة ما اذا كانت هذه الخطوط تمتد حتى تتقاطع خطوطها الفاصلة المستعرضة فى مركز الطبق او انها تقابل دائرة تحيط به او أى شكل آخر . اما خطوط هذه المناطق الخارجية فتتصل مكونة محيط الطبق عند الحافة . وقوام زخارف هذه المناطق

وحدثان تتكرران بالتبادل حول الطبق اربع مرات باختلاف ضئيل . وتتألف
احدى الوجدتين من مراوح نخيلية فى اوضاع متناظرة ، وتتكون الاخرى من
شجرة محورة تخرج منها افرع نباتية متماثلة .

وبالاضافة الى هذه الزخارف النباتية والهندسية تشتمل حافة الطبق على
طراز من الكتابة الجميلة بالخط الكوفى المعجم او المنقط يلف على محيطها فى
اعلى الزخارف .

وفى ضوء الكلمات التى وجدت على القطع الباقية وعددها ست كلمات فقط ،
وفى ضوء الدراسات المقارنة لتاريخ غبن ونظم الألقاب والوظائف فى العصر
الفاطمى كان فى الامكان تصور النص كاملا على النحو التالى : « عز واقباز
لاستاذ الاستاذين قائد القواد غبن مولا امير المؤمنين الحاكم بامر الله صلوات
الله عليه وعلى آبائه الطاهرين » .

ولقد أطلق على غبن فى هذا النص ثلاثة القاب هى : استاذ الاستاذين ، وقائد
القواد ، ومولا امير المؤمنين .

اما لقب استاذ الاستاذين ومعناه كبير الاستاذين او سيد الاستاذين (جمع
استاذ) فقد ذكر المؤرخون انه اطلق على غبن ، وكان الاستاذون فى العصر
الفاطمى يؤلفون طبقة من العسكريين من اخص خواص الخليفة ، وكانت لهم مكانة
جليلة وتسنده اليهم الوظائف المتصلة بالخليفة وقصره . ومن مشاهير الاستاذين
فى العصر الفاطمى الاستاذ ابو الفتوح برجوان الذى كان مربى الحاكم وكان
اول من قتله الحاكم من كبار رجال دولته .

اما لقب قائد القواد فقد سبق أن اشرنا الى أن الحاكم قد أطلقه على غبن فى
نوفمبر سنة ١٠١١ م ، وقد أمر أن يذكر هذا اللقب فيما يكتب او يكتب به . وكان
هذا اللقب قد أطلقه الحاكم من قبل غبن على الحسين بن جوهر ، وأمر بأن
يخاطب وان يكتب به على أن يكون اسمه تاليا للقبه .

اما لقب مولا امير المؤمنين فقد شاع اطلاقه فى هذا العصر على كبار رجال
الدولة . وقد ذكر القلقشندى انه فى القديم كان يقتصر عند كتابة العهود على ما
يلقب به الملك أو يكنى به من ديوان الخلافة ثم يقال : « مولا امير المؤمنين » . .
ويوضح لقب مولا امير المؤمنين ومعناه عتيق امير المؤمنين نوع صلة غبن
بالحاكم بامر الله . ولقد عرف فى الدولة الفاطمية لقب آخر يشير الى مبالغة فى
التذلل للخليفة الفاطمى هو لقب « عبد امير المؤمنين » الذى أطلق على يعقوب
ابن كلس فى طراز قطعة من النسيج من مصر باسم الخليفة العزيز ، وكذلك على
ابى محمد الحسن بن عمار فى طراز قطعة أخرى باسم الحاكم بامر الله .

ولقد اقامت قراءة النص وتحقيق ما فيه من القاب فى التوصل الى تحديد تاريخ صنع الطبق الى ما بين نوفمبر سنة ١٠١١ م وهو تاريخ تلقيب غبن بلقب قائد القواد وبين نوفمبر سنة ١٠١٣ م وهو تاريخ وفاته .

وبالاضافة الى القيمة الاثرية والتاريخية فان هذا الطبق يشهد بزخارفه وكتابته على ما بلغه القاهريون فى ذلك العصر من مستوى رفيع فى الذوق الفنى، كما يبعث الحياة فيما ذكره المؤرخون من أخبار عن المجتمع الفاطمى فى عصر الحاكم بأمر الله ومراسيمه .

شمعدان كتبغا

الدكتور حسن الباشا

فى وائل شهر ديسمبر سنة ١٢٩٣ م تأمر عدد من أمراء المماليك بزعامة بيدرا نائب السلطنة على التخلص من السلطان الاشرف خليل بن قلاوون ، فانفردوا به فى قرية تروجه على الجانب الغربى من النيل فى أثناء رجوعه من رحلة للصيد ، وقتلوه شر قتله ، ومثلوا بجثته ، ثم أسرع بيدرا بتولى السلطنة ، وأخذ البيعة له من الأمراء .

غير أن جماعة من المماليك وعلى رأسهم الأمير كتبغا رفضوا الاعتراف بسلطنة بيدرا وقاموا بحركة للثأر من قتلة السلطان خليل . وسواء كان كتبغا من المحرضين على قتل الاشرف — كما ادعى بيدرا — أم لم يكن فانه « رفع قميص عثمان » واستطاع ان يجمع حوله مماليك الاشرف بالاضافة الى مماليكه هو نفسه ، وان يستميل اليه كثيرا من الأمراء .

وفى ١٤ من نفس الشهر استطاع كتبغا ان يقضى على بيدرا وأعوانه فى موقعة حاسمة قبل ان يتمكنوا من عبور النيل الى القاهرة .

ووجد كتبغا أن الظروف لم تكن مناسبة تماما لان يتولى هو السلطنة فاتفق مع الأمراء فى اليوم التالى على تولية محمد بن قلاوون أخى السلطان الراحل ، وكان فى التاسعة من عمره ، فأحضروه وأجلسوه على سرير السلطنة ، وتولى كتبغا نيابة السلطنة ، وأعلن جنده ولاءهم له ، « وصار كتبغا هو القائم بجميع أمور الدولة وليس للسلطان من السلطنة الا اسم الملك من غير زيادة على ذلك ، وسكن كتبغا بدار النيابة من القلعة وجعل الخوان يمد بين يديه » .

وما ان استقرت الامور لكتبغا حتى جد فى أخذ المتآمرين على السلطان الاشرف والتخلص من أعدائه هو نفسه متظاهرا بالحزن على السلطان الفقيد .

ولقد كان لهذه الاحداث اثرها على بعض الفنانين القاهريين بحيث تردد صداها فى زخارف شمعدان من النحاس المكفت بالفضة يحمل اسم الأمير كتبغا .

وعلى الرغم من انه لم يصلنا من هذا الشمعدان غير رقبتة فان زخارف هذه التحفة وبخاصة الكتابية منها ترمز الى هذه الاحداث (شكل ١٢٣ — ١٢٥) .



شكل ١٢٢ — رقة شبعدان كتبا — حوالي سنة ٦٩٤ هـ / ١٢٩٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة) .

وتعتبر هذه التحفة من اثنى كنوز متحف الفن الاسلامى بالقاهرة (رقم ٤٤٦٣) . ويبلغ ارتفاعها ١٤ سم وقطرها ٨ سم ، وتتكون من جزئين : الجزء

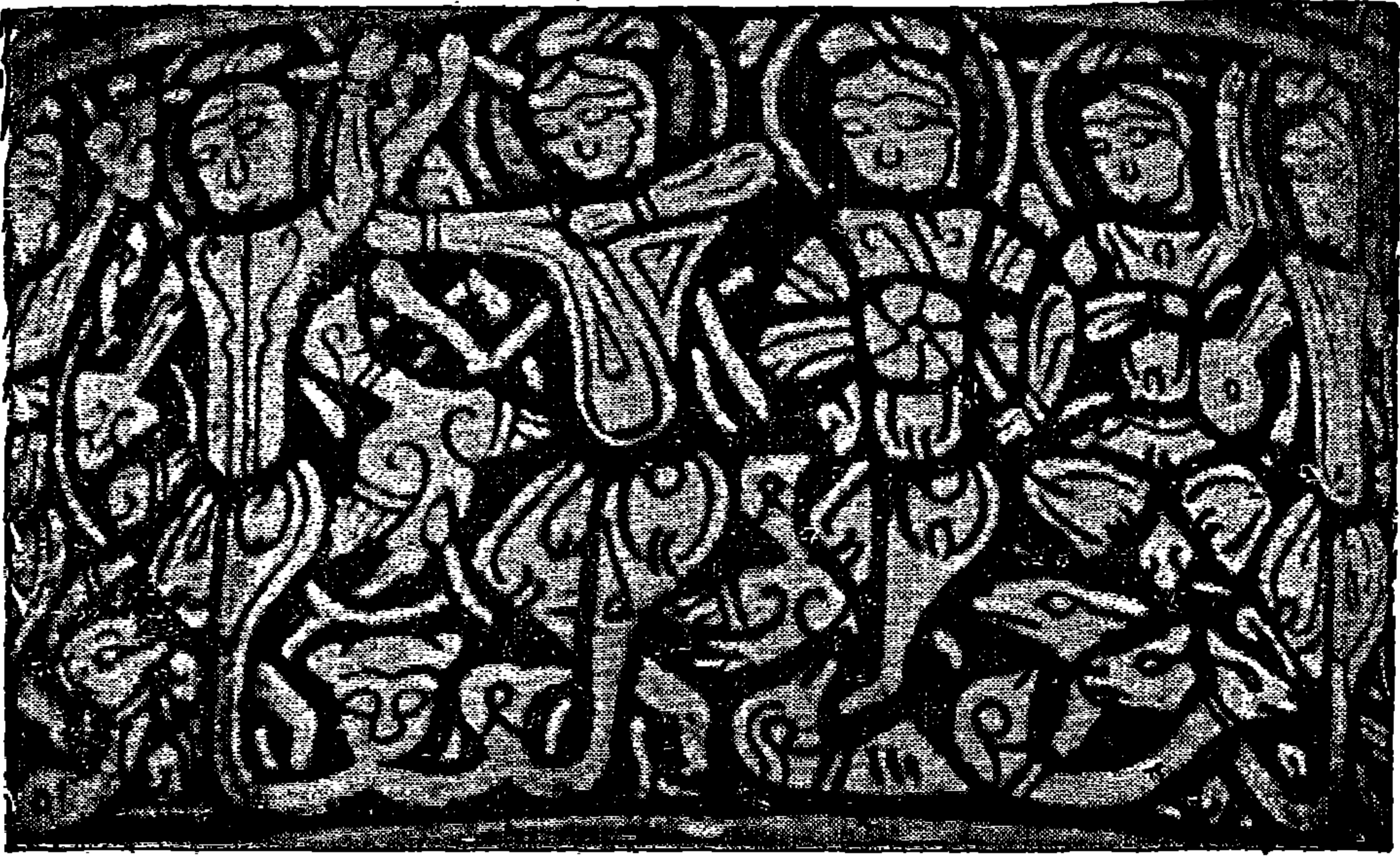
العلوى ويمثل فوهة الشمعدان ، والجزء السفلى ويمثل اسفل الرقبة . وتتألف الزخارف من شريطين من الكتابة المكثفة بالفضة يلف احدهما حول الجزء العلوى ، والاخر حول الجزء السفلى ، وذلك الى جانب زخارف هندسية اخرى من أشكال مختلفة .

ويمتاز شريط الكتابة الذى يلف حول الرقبة بغرابته ، ويقرأ كما يلى : « وللامير العزاء والبقاء والظفر بالاعداء » . . اى انه يقدم « العزاء » للامير كتبغا في وفاة السلطان الملك الاشرف الذى تولى كتبغا الثأر له من قتلته والمتآمرين عليه ، ثم يدعو له « بالبقاء » وهو دعاء مناسب يذكر عادة عند العزاء ، وبعد ذلك يدعو له « بالظفر بالاعداء » اى بالتمكن من خصومه الذين جد فى القضاء عليهم بحجة معاقبتهم على اشتراكهم فى قتل السلطان الاشرف .

وتتخذ هذه الكتابة اسلوبا زخرفيا متميزا . والحق ان تحلية الكتابة العربية بالزخارف المختلفة امر معروف : فلم يقف الخطاط العربى عند حد اجادة الكتابة وتحسينها وتنويعها ، ولكنه عنى أيضا بزخرفتها : فزودها تارة بالالوان واخرى بالاشجار ، وزينها أحيانا بالازهار وأحيانا أخرى بالطيور ، كما فرش لها الارضية فى كثير من الاحيان بالزخارف النباتية الجميلة ، وحفها بالتوريق البديع . وعلى الرغم من أنه شاع عند المسلمين تحريم صور الكائنات الحية فان الفنان العربى ادخل هذه الصور فى كتابته فى بعض الاحيان . وقد تفشى هذا الاسلوب من زخرفة الخط العربى بصور الكائنات الحية فى فن تكتيت المعادن .

وقد بدأ هذا الاسلوب بتشكيل بدايات الحروف و نهاياتها بصور الرعوس الادمية او رعوس غيرها من الحيوان والطيور والزواحف ، ثم أخذ يتطور حتى صارت الحروف كلها تتشكل على هياكل آدمية او حيوانية . وقد ظهرت آخر مراحل هذا التطور فى القاهرة فى عصر المماليك كما تتمثل فى هذه الكتابة التى تزخرف رقبة شمعدان كتبغا (شكل ١٢٤ و ١٢٥) .

وتتألف حروف الكتابة كلها هنا من صور كائنات حية او اجزاء من كائنات حية فالالفات واللامات تمثل صوراً آدمية ، وباقي الحروف تأتى على شكل رؤوس لطيور أو حيوانات أو آدميين . وتبدو صور الادميين فى هذه الكتابة مفعمة بالحيوية وفى حركة معبرة ، وذلك على الرغم من تحويرها ، ولإقتطاع بعض اجزائها فى بعض الاحيان ، وترجع هذه الحيوية الى تنوع الحركات ، وتناسب الاجزاء وانسياب الخطوط . وتمثل هذه الصور الادمية جنوداً محاربين تحيط برعوسهم هالات وقد تسلحوا بمختلف الاسلحة الحربية : من سيوف ورماح ودروع واقواس وسهام ، وفى حركات حربية مختلفة كالهجوم والدفاع او الضرب والصد .



شكل ١٢٤ — جزء من الكتابة المشكلة على هيئة كائنات حية على رقبة شمعان كتيبا

وليس من شك في ان اكساب الكتابة هذا الطابع الزخرفي قد اضيف عليها غموضا بحيث تعذرت قراءتها على جميع العلماء الذين درسوا هذه التحفة رغم كثرتهم .

والحق ان مبالغة الفنان في ابهام هذه الكتابة تدعونا الى الظن في انه قد تعمد ذلك حتى يجنب نفسه ما قد يصيبه من اعداء كتيبا اذا تغيرت الظروف ، لاسيما وان الخلافات السياسية في ذلك العصر لم تكن تنتهي عادة نهاية حاسمة ، وبذلك يؤمن نفسه ضد تقلبات الأحداث في هذه الفترة المضطربة التي شهدت فيها شوارع القاهرة أسوأ مظاهر القسوة والتفكيل . ولقد سمى القاهريون هذه الفترة بحق بعهد الشؤم والنحس السوء .

ويمدنا المقرئ في السلوك بوصف لبعض أحداث هذه الفترة فيقول :
 « ٠٠٠ ووقع الطلب على الامراء الذين كانوا معبيدرا في قتل الاشرف ، فأول من وجد منهم الامير سيف الدين بهادر رأس نوبة ، والامير جمال الدين اقش الموصلي الحاجب فضربت اعناقهما وأحرقتا ابدانهما في المجاير ثم أخذ بعدهما ستة أمراء . ثم قبض على قوش قرا السلاح دار . . فسجنوا بخزانة البنود من القاهرة وتولى بيبرس الجاشنكير عقوبتهم ليقرأ من كان معهم ثم أخرجوا ٠٠ وقطعت أيديهم بالساطور على قرم خشب بباب القلعة وسمروا على الجمال وأيديهم معلقة في اعناقهم وشقوا بهم — ورأس

بيدرا على رمح قدامهم — القاهرة ومصر ، فتهالك الناس من كثرة البكاء رحمة لهم ٠٠ هذا وجوارى ائلك الاشرف و عيال حواشيه قد لبسوا الحداد وتدرعوا السخام و طافوا فى الشوارع بالنواحات يقيمون المآتم فلم ير بمصر اثنع من تلك الايام ٠٠ ، ٠

اما النص الاخر الذى يلف حول فوهة الشمعدان فهو مكتوب بخط النسخ المملوكى الجميل او (الثالث) ، ويقرأ كما يلى :

« مما عمل برسم طشت خاناه المقر العالى المولوى الزينى زين الدين كتبغا المنصورى الاشرفى » .

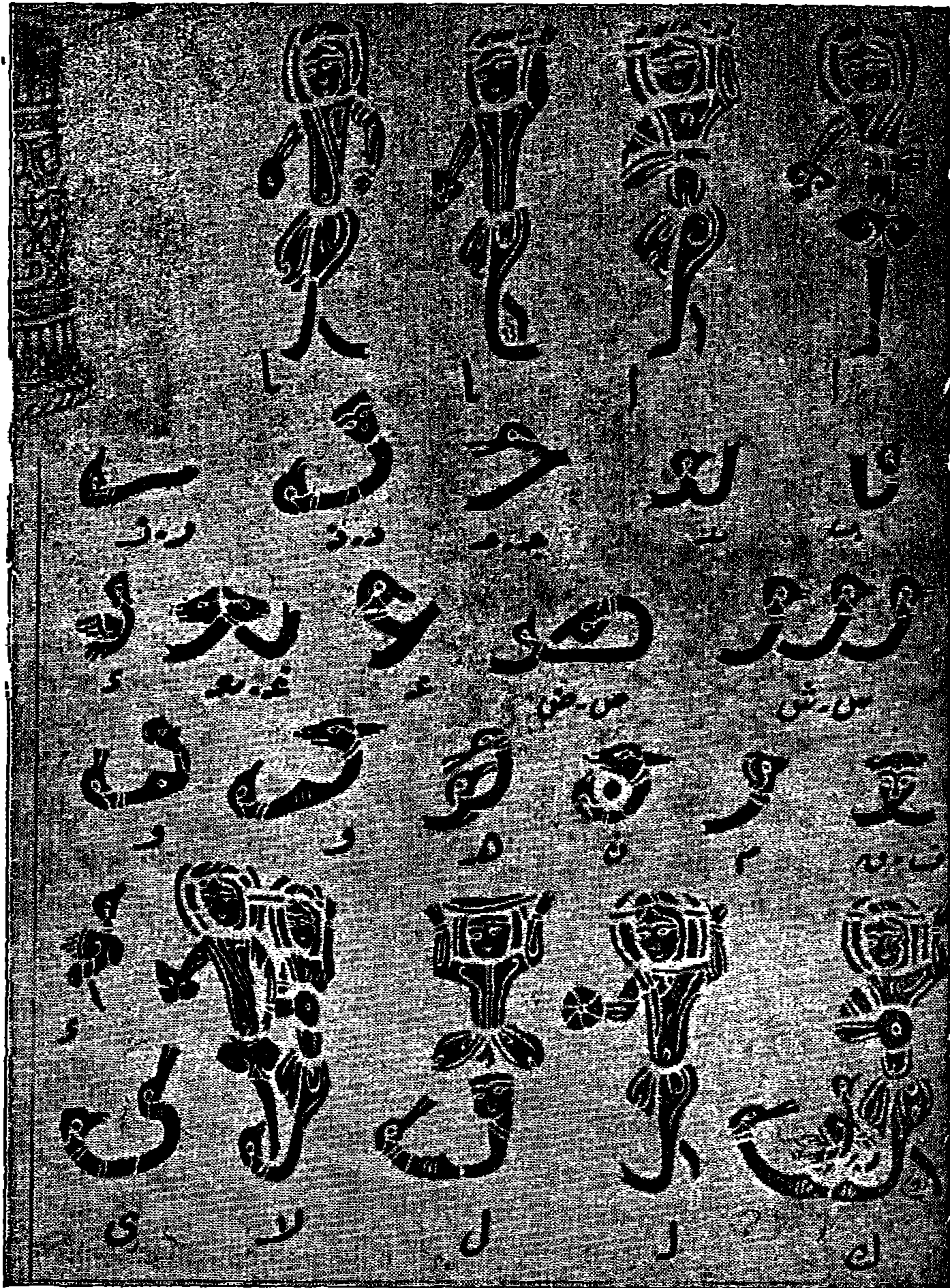
ومن اول وهلة يفاد من هذا النص ان الشمعدان قد عمل بأمر او لحساب « طشت خاناه » زين الدين كتبغا . والطشت خاناه اصطلاح كان يطلق فى العصر المملوكى على مخزن ملحق بقصر السلطان او الامير تحفظ به الادوات المنزلية « كالطشوت » او الطسوت والمقاعد والمخاد والسجادات والاقمشة والثياب والسيوف والاخفاف والاحذية ، وكان يشرف عليه « مهتار » او موظف يسمى « مهتار الطشت خاناه » ، وكان تحت يده عدة غلمان .

اما زين الدين كتبغا صاحب التحفة فكان من الشخصيات المهمة فى عصر المماليك . وقد عين امر فى عهد السلطان المنصور قلاوون ومن هنا نسب اليه كما يلاحظ فى النص الذى نحن بصددده : « زين الدين كتبغا المنصورى » ، ثم قرىبه اليه السلطان الملك الاشرف ، ومن هنا نسب اليه ايضا فى الكتابة نفسها : « الاشرفى » ، ثم تولى السلطنة هو نفسه لمدة سنتين ، ثم تنازل عنها لحسام الدين لاجين ، ومات اخيرا اثناء سلطنة الناصر محمد الثانية .

ونظرا لاشتغال هذا النص على لقب النسبة « الاشرفى » دون أن يسبق بلفظ « الملكى » فانه يستنتج منه انه قد كتب بعد وفاة الاشرف فى ديسمبر سنة ١٢٩٣ م ، ونظرا لخلوه من الالقاب السلطانية الخاصة بكتبغا ومن لقبى النسبة الى لاجين او الناصر محمد فانه يستنتج منه انه قد كتب قبل تولى كتبغا السلطنة فى ديسمبر سنة ١٢٩٤ م .

وفى ضوء هذه الاستنتاجات وما يرمز اليه النص الاخير « الحى » نستطيع أن نؤرخ هذه التحفة بسنة ١٢٩٤ م على التحديد حين كان كتبغا يصرف أمور الدولة نيابة عن السلطان الطفل محمد بن قلاوون الذى أغفل النص ذكر النسبة اليه تصغيرا من شأنه ، وتمهيدا لعزله وتولى كتبغا بنفسه السلطنة بدلا منه .

والحق انه بقراءة كتابات هذه التحفة القاهرية الثمينة وتفسيرها وتاريخها
تزيد من غير شك اهميتها التاريخية والاثرية ، وتتضح بعض جوانب الحياة
السياسية والاجتماعية في عصر المماليك، وتبعث الحياة والدفء في اخبار المؤرخين .



شكل ١٢٥ — ابجدية على هيئة كتابات حية مستمدة من الكتابة على رقبة شمعان كتبها .

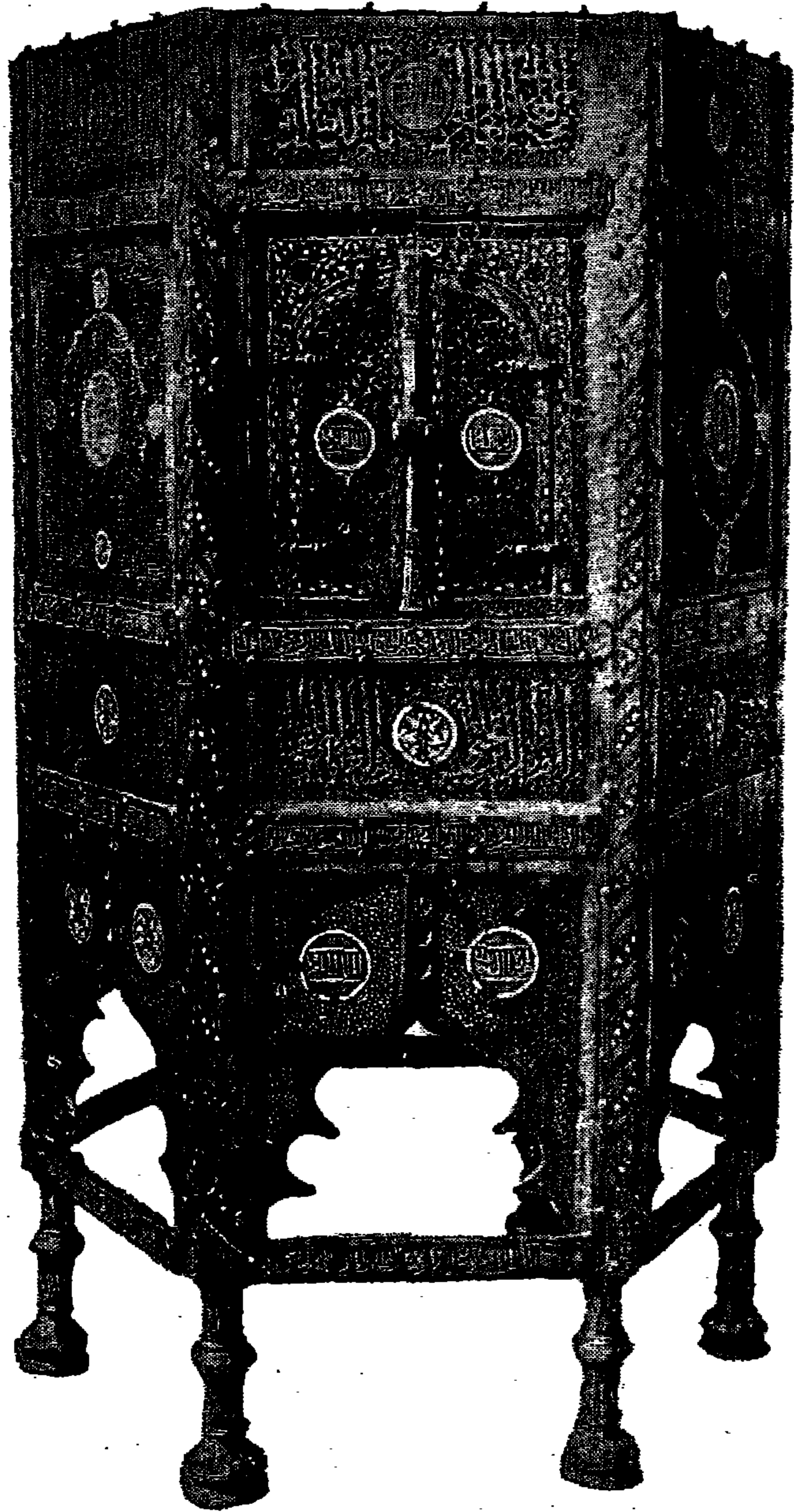
كرسى الناصر

حسين عبد الرحيم عليوة

يعد كرسى الناصر محمد من أهم التحف الاثرية التى يكتنيتها متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، وهو أحد الكراسى التى عرفت حديثا بكراسى العشاء ، وشاعت صناعتها بالقاهرة فى العصر المملوكى من المعدن والخشب ، ولازال بعضها يصنع على نمطها فى العصر الحديث بقصد الزينة أو لاستعماله داخل البيوت الريفية المصرية كحامل لما يوضع فوقه كصينية الطعام .

وترجع أهمية الكرسى الى أنه يحمل اسم السلطان المملوكى الناصر محمد بن قلاوون والقباه العديدة ، واسم صانعه الاستاذ محمد بن سنقر البغدادى الذى قام بعمله فى سنة ٧٢٨ هـ (١٣٢٨ م) ، كما يضاعف من أهميته مظهره الفخم وكبر حجمه اذ يبلغ ارتفاعه ٨١ سم وقطر اتساعه ٤٠ سم ، ويتخذ الكرسى شكلا منشوريا مسدس الاضلاع وتعلوه قرصة مسدسة الشكل أيضا . ويرتكز على ستة قوائم قصيرة . ويضم كل جانب من جوانبه أربع حشوات زخرفية مرتبة ترتيبا زخرفيا متماثلا ، ويتوسط أحد جوانب الكرسى باب صغير من مصراعين معقودين بعقد مدبب ويفتح الباب على رف داخلى باتساع قطر الكرسى نفسه . وقد صنع الكرسى من النحاس الاصفر ، واستخدمت عدة طرق صناعية فى تنفيذ زخارفه المختلفة ، وتعتبر طريقة التكفيت بالفضة من أهم هذه الطرق اذ نفذت بها أجزاء كثيرة من زخارفه الكتابية والنباتية ، وبالإضافة الى التكفيت استخدمت طرق الحفر والحز والتخريم والقطع فى تنفيذ الزخارف الاخرى التى يزخر بها الكرسى (شكل ٢٤ ، ١٢٦) .

وكما سبق القول شاعت تسمية هذا النوع من الكراسى باسم كراسى العشاء وذلك لارتباطها - حديثا - بحمل صوانى الطعام فوقها ، ولم يقتصر استخدام هذه الكراسى على تلك الوظيفة فحسب وإنما استخدمت فى عدة وظائف أخرى أمكن التعرف عليها مما أورده المؤرخون القدامى فى مؤلفاتهم ومما سجله الرحالة العرب والاجانب الذين زاروا مصر من مشاهداتهم ، كما أفادتنا تصاوير المخطوطات الاسلامية المزوقة فى التحقق من وظائف كراسى العشاء ، ويمكننا القول أن هذه الكراسى كانت بمثابة مناضد مخصصة لحمل ما يوضع فوقها - فكانت تستخدم فى حمل المصاحف الشريفة أو صناديقها الكبير (شكل ٩٢)



شكل ١٢٦ — كرسي عشاء من النحاس المكنت بالفضة باسم الناصر محمد بن قلاوون ويضم توقيع صليحة محمد بن سنقر — سنة ٧٢٨ هـ / ١٣٢٨ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

داخل المساجد أو القصور القاهرية في العصر المملوكي ، كما كانت تستخدم في حمل الشماعد المضاعة ليلا بالمساجد أو القصور ، واستخدمت أيضا في حمل أنية الشراب المختلفة ، والزهريات والعلب والمباخر وغير ذلك من الأدوات التي يتطلب استخدامها وضعها مرتفعة عن سطح الأرض .

ولا يبعد أن يكون كرسى عشاء الناصر قد استخدم كحامل لما كان يوضع فوقه في القصر السلطاني أو في مدرسة الناصر محمد بالبحاسين بالقاهرة خاصة وأنه عثر عليه بهارستان والده السلطان قلاوون الذي يجاور المدرسة المذكورة . ويحتمل استخدامه أيضا في حمل الشمعدان الى جانب المحراب في المدرسة نفسها .

وقد جمع كرسى الناصر بين معظم العناصر الزخرفية التي عرفت في الفن الاسلامي ، فاستخدمت في زخرفته رسوم التوريق العربية (الارابيسك) ذات اللوائف المتشابكة التي تتخللها زهور اللوتس ذات الاوراق العديدة المفتحة والمرسومة بأسلوب يحاكي الطبيعة فتارة تراها مقلوبة وأخرى معدولة ، وقد تقاطعت بعض وريقاتها في هيئة زخرفية تعبر عن تمايلها مع النسيم . كما ضمت زخارف الكرسى النباتية رسوم بعض الوريدات المفصصة والحلزونية الشكل ، وإلى جانب استخدام هذه العناصر في زخرفة بعض أجزاء القرصة العليا للكرسى وبعض حشوات جوانبه فانها استخدمت أيضا كأرضية زخرفية للعناصر الزخرفية الاخرى وخاصة للكتابات العربية التي تزخرف الكرسى (شكل ٢٤) .

كما لعبت الزخارف الهندسية دورا هاما في زخرفة الكرسى حيث اتخذت بعض التكوينات الهندسية هيئة نجمية الشكل تضم مثلثات ومعينات هندسية صغيرة ، واستخدمت في زخرفة أرضية بعض حشوات الكرسى وبعض اطاراته الضيقة المحزوزة التي تحيط بحشواته ، ويتصل بالعناصر الزخرفية الهندسية استخدام بعض العناصر المعمارية في زخرفة كرسى الناصر ، وتمثل هذا في تشكيل فتحة باب الكرسى على هيئة عقد مدبب ، كما تمثل في استخدام العقد الخماسي المفصص في زخرفة الحشوة السفلية بجوانب الكرسى (شكل ١٢٦) .

واستخدمت أيضا رسوم الكائنات الحية في زخرفة كرسى الناصر وذلك بتزويده برسوم بط طائر تنتشر في قرصته العليا وفي بعض حشوات جوانبه ، ونفنت هذه الرسوم بتكفيتها بالفضة ورسمت بأسلوب زخرفي يتسم بالحركة والحيوية فضلا عن رسمها بأعداد كبيرة داخل مناطق صغيرة ، وقد حرص الفنان على تجسيم رسوم البط بتزويدها بتجزيعات دقيقة محزوزة لانظار ملامح رأسها وريشها ، وربما يرجع استعمال زخارف البط على كرسى الناصر الى ما

شاع لدى بعض العلماء من ربط بين كثرة استعمال رسوم البط في زخرفة المنتجات المملوكية التي صنعت في عهد أسرة قلاوون وبين اسم « قلاوون » نفسه وذلك لما تواتر من القول بأن لفظة « قلاوون » كانت تعني « البط » في اللغة التركية أو المغولية القديمة التي كانت متداولة بين المماليك المجلوبين من أواسط آسيا في ذلك الوقت (شكل ٢٤) .

وتعتبر الزخارف الكتابية أهم ما يميز كرسى الناصر ، وتضم كلا من الخط الكوفي وخط الثلث ، ويتمثل الاول في الكتابة الدائرية المشعة التي تتوسط القرصة العليا للكرسى ، وتعتبر هذه الكتابة من أندر ما وصلنا من كتابات الخط الكوفي الزخرفية وذلك لجمعها بين عناصر التوريق وعناصر الضفر الزخرفية ، (شكل ٢٤) ، كما أن مظهرها الدائري المشع ضاعف من أهميتها الزخرفية . فقد عمد الفنان الى هذا الاسلوب الذى تبدو فيه الكتابة وكأنها أشعة الشمس التى تشع من قرصها الاوسط الذى ملأه الفنان باسم السلطان مكتوبا داخل دائرة صغيرة تشغل مركز القرصة العليا للكرسى بينما تتجه اليه النهايات المدببة للحروف القائمة بحيث لو قدر لهذه النهايات أن تمتد الى أكثر من ذلك لتلاقت جميعا في نقطة واحدة هي مركز الدائرة .

أما كتابات خط الثلث فتنتشر لتزخرف كلا من اطار القرصة العليا المسدسة وحشوات جوانب الكرسى الستة ، وتضم الكتابات اسم الناصر محمد أيضا والقباه العديدة وقد اتخذت كتابات خط الثلث على كرسى الناصر هيتين زخرفيتين الاولى أفقية تتمثل في كتابات اطار القرصة العليا وفي كتابات الحشوة الاولى والثالثة والاشربة الضيقة التى تفصل بين حشوات جوانب الكرسى ، أما الثانية فتتخذ فيها كتابات خط الثلث ، هيئة دائرية مشعة تمثلت في الكتابة التى تزين الحشوة الثانية المربعة فى خمسة جوانب من كرسى الناصر ، أما الجانب السادس فيشغل هذه الحشوة فيه باب الكرسى الذى سبقت الإشارة اليه (شكل ١٢٦) .

وبالإضافة الى الكتابات العديدة التى يضمها الكرسى والتى أشادت بالناصر محمد والقباه زود الصانع الكرسى بتوقيعه وتاريخ صنعه له ، وذلك فى كتابة موزعة فى ست مناطق صغيرة تعلو أرجل الكرسى ونصها :

« عمل العبد الفقير الراجى عفو ربه المعروف بابن المعلم الاستاذ محمدابن سنقر البغدادى السنكرى وذلك فى تاريخ سنة ثمان وعشرين وسبعمئة فى أيام مولانا الملك الناصر عز نصره » .

وتعتبر هذه الكتابة على جانب كبير من الاهمية ، ويمكننا أن نستشف من

دراسة مضمونها بعض المعلومات التاريخية والاثريّة ويأتى فى مقدمتها أن الصانع محمد بن سنقر قام بصنع هذا الكرسي للسلطان الناصر محمد بن قلاوون فى سنة ٧٢٨ هـ (١٣٢٨ م) أى فى خلال الفترة الثالثة من حكم الناصر لمصر .

كما أن دراسة مضمون كتابات الكرسي تعكس لنا أصداء بعض الاحداث التاريخية والاجتماعية فى عصره . ويرى استاذنا الدكتور حسن الباشا فى كتابه «اللقاب الاسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار» أن تلقب الناصر محمد ببعض اللقب ذات الدلالة الحربية كالمجاهد والمرابط والغازي ، والمثاغر ، وقاتل الكفرة والمشركين ، يعتبر صدى لحاربته لاعدائه من المغول والصليبيين وانتصاره عليهم . كما أن تلقبه ببعض اللقب ذات الدلالة الاجتماعية كمنصف المظلومين من الظالمين ، يعكس لنا ما قام به الناصر محمد من أعمال اجتماعية استهدفت توفير العدل بين ربوع دولته وذلك باسترداد بعض ممتلكات الافراء المماليك وتوزيعها على عامة الشعب وحرصه على الجلوس بدار العدل على رأس القضاء للنظر فى المظالم وفض المنازعات . كما أن تلقب الناصر محمد ببعض اللقب ذات الطابع الدينى أو السياسى كناصر الملة المحمدية والمؤيد وسلطان الاسلام والمسلمين ، تدلنا على مدى انكائه للوعى الدينى وادعائه زعامة العالم الاسلامى ، وربما يتصل بهذا المدلول ما عرف عن الناصر محمد من حب للتعمير تمثل فى انشائه عددا من العماثر الدينية كالمساجد (شكل ٥٤) والمدارس والخانقاة التى انشأها بسرياقوس وكانت مخصصة للمتصوفة حيث يعكفون على عبادة الله وتدارس أمور الدين .

والحق أن كرسي عشاء الناصر محمد يمثل بهيئته الفخمة وزخارفه المتنوعة وطرق تنفيذها المتعددة مرحلة هامة من مراحل تطور الصناعات المعدنية الاسلامية فى القاهرة ، حيث بلغت هذه الصناعة درجة كبيرة من الازدهار فى العصر المملوكى بصفة عامة وفى عصر الناصر محمد بن قلاوون بصفة خاصة . وإذا أضفنا الى هذا ما تميز به الكرسي من كتابات تسجيلية أمدتنا باسم ماله أو الأمر بصنعه ، واسم صانعه والقباه المهنية وتاريخ صنعه له . . أدركنا على الفور مدى أهمية هذه التحفة القاهرية من الناحيتين التاريخية والفنية .

الفصل الثالث

آثار وأدوات من القاهرة

- المسكوكات
- الحصى
- السجادة
- المشكاة
- المبخرة
- مطروقة الباب
- الصنوج والأوزان
- الأسطرلاب
- كرمي المصحف
- الدواة والمقلمة
- المسطرة

المسكوكات

الدكتور عبد الرحمن فهمي

حين قدم المعز لدين الله الفاطمي الى القاهرة حضر عليه المصريين الى مجلسه وسمح لهم بالكلام فسألوه عن نسبه وحسبه ، فما كان من المعز الا أن نثر على الجمع الحاشد دنائير الذهب قائلا « هذا حسبي » ثم رفع سيفه بيمينه وقال « هذا نسبي » .

وأيا ما كان مدى الصحة في هذه القصة فانها تتفق مع ما ذكره المؤرخون عن الدنانير وكميات الذهب التي قدم بها الفاطميون الى مصر . فمن المعروف أن جوهر مؤسس القاهرة قد حمل معه الى القاهرة ألف ومائتي صندوق مملوءة بالدنانير .

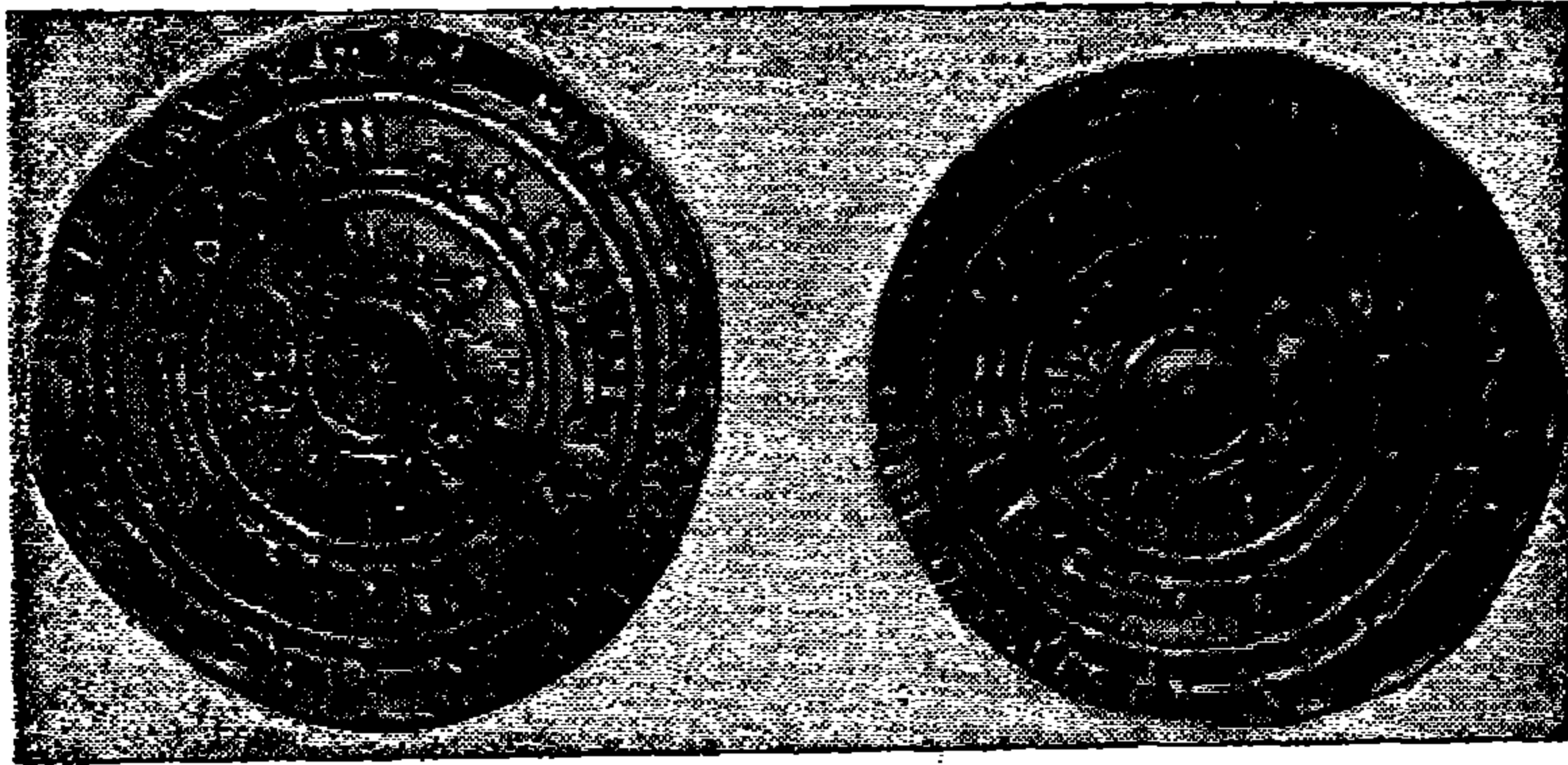
كما أشار ابن خلدون الى مجموعات الدنانير المغربية التي تعذر نقلها الى القاهرة فأمر المعز لدين الله بصهرها وجعلها سبائك في هيئة أحجار الطواحين المستديرة المفرغة من الوسط حتى يمكن حملها على الجمال كل اثنين منها فوق ظهر جمل ، وقد قدر بعض المؤرخين هذه السبائك الذهبية بثلاثة وعشرين مليون دينار أعاد المعز ضربها من جديد في دار السك القاهرية .

• وهكذا ساعد قيام دولة الفاطميين في القاهرة على وفرة الذهب الذي تغنى به المؤرخون بأشاراتهم المتعددة الى ذهب المعز ، ، ذلك الذهب الذي اجتذب به قلوب الكثير من الدعاة • ولقد استطاع الفاطميون بفضل الذهب الذي أحضروه معهم أن يحلوا مشكلات النقد التي واجهت حكام مصر قبلهم من الاخشيديين الذين حاولوا استيراد الذهب من الخارج عن طريق عيذاب على البحر الأحمر وكذلك بواسطة القوافل القادمة من النيجر والسفغال واقليم السودان والذين كانوا يقومون بتعدينه في وادي العلاقي بالصحراء الشرقية قرب أسوان •

وقد حدد الصلح الذي عقده جوهر الصقلي مؤسس القاهرة مع المصريين في ١٧ شعبان سنة ٣٥٨ هـ مصير النقود الاخشيدية وغيرها من المسكوكات العباسية السيئة بعد أن وافق الطرفان على تغيير النقود وتجديدها ومنع الغش فيها وصرفها الى العيار الذي عليه النقود المنصورية نسبة الى المنصور والد الخليفة المعز لدين الله في شمال افريقيا بتونس الحالية ، وقد أراد جوهر بهذه

الشروط تأكيد حق الفاطميين فى ضرب النقود على الطراز الشيعى الذى يحمل اسم المعز لدين الله ولقبه « الامام معد أمير المؤمنين » وشعاره الشيعى « على ولى الله » وعلى أفضل الوصيين ووزير خير المرسلين ، وبذلك قضى على خصائص المسكوكات العباسية التى سبقت قيام القاهرة الفاطمية .

وقد أخذت النصوص الكتابية على الدنانير القاهرية منذ عهد المعز زخرفها وأزمنت فبدت كتاباتها فى شكل دوائر تحيطها حلقات من خطوط بارزة على وجهى الدينار أما عيار هذه الدنانير القاهرية فقد كان عيارا جيدا جدا وصل الى ٢٣ قيراط تقريبا وهو عيار يتمشى مع عيار المسكوكات المنصورية وهو ما اثار اليه جوهر فى عهده الذى قطعه على نفسه للمصريين (شكل ١٢٧) .



شكل ١٢٧ — دينار فاطمى — ضرب القاهرة سنة ٢٥٩ هـ / ٩٦٩ م

وقد عمل المعز على حمل الناس على التعامل بدنانيره بطرق شتى من بينها التجاؤه الى الاكثار من ضرب مسكوكاته الشيعية حتى تغمر الاسواق التجارية بوفرة مع تحديد سعر رسمى منخفض للدينار العباسى المعروف بالراضى (نسبة الى الخليفة الراضى بالله ٣٢٢ - ٣٢٩ هـ) .

وأصدر المعز تعليمه الى عمال الخراج والحسبة الا يتسلموا الخراج بغير الدنانير المعزية . وليس من شك ان هذه الوسائل جميعها قد آتت ثمارها « فاتضع الدينار الراضى وانحط » الى نحو ثلثى قيمته فخر الناس كثيرا بعد ان اضطروا الى بيع ما لديهم من هذا الدينار السننى بأقل من قيمته ، والحق ان حكومة القاهرة الفاطمية فى اتخاذها هذه التدابير كانت تسير على مبدأ اقتصادى ساد مصرحتى ذلك العصر وهو « ان النقود تتوقف على ما اراده الحاكم » وقد يكون تشديد الدولة الفاطمية فى فرض مسكوكاتها على المصريين وغيرهم من رعاياها يتمشى مع رغبة خلفائها فى القضاء على كل مظهر من

مظاهر السيادة العباسية حتى يتهيأ الشعب لاستقبال العهد الجديد في ظل
الانظمة الشيعية .

والى جانب الدينار الفاطمى ضرب الفاطميون دراهم جديدة حددوا قيمتها
بالنسبة الى الدينار واكتسبت الدراهم الصفة القانونية في عهد الحاكم بأمر
الله (شكل ١٢٨) ومن ثم تحولت مصر بشكل واضح الى نظام المعدنين
Bimetallic System وكان الدينار المعزى يساوى ١٥٥ درهم غير أن
هذه القيمة كانت عرضة للتغير حتى وصلت أحيانا الى ٣٦ درهما .

والى جانب الدنانير والدراهم الفاطمية ضربت القاهرة مجموعة من الفلوس
النحاسية كانت تستعمل أساسا لمبادلة الحد الأدنى من المشتريات والبضائع
الاستهلاكية وقد اشارت الى هذه الفلوس الفاطمية بعض الوثائق البرية التي
ترجع الى القرن الرابع الهجرى .

ولم تكن النسبة بين الدينار والدرهم وبين الفلوس محددة لانها كانت نسبة
جزئية كما كانت قيمتها تتغير بسبب الفش الذى كان يحدث فيها عن طريق
الصيارفة اليهود وقد لجأت الحكومة الفاطمية لذلك الى فرض رقابة مشددة لمنع
تداول النقود المنحلة وخصصت مكانا محددًا للصيارفة يسهل الاشراف عليه
سمى « برجة الصيارفة » بجوار المسجد الجامع اى جامع عمرو فى مصر .

مسكوكات الفاطميين التذكارية :

وقد ابتدعت الدولة الفاطمية فى القاهرة نقودا تذكارية من معادن واحجام
مختلفة قصد الانعام بها على الشعب فى بعض المواسم والاعياد وربما كان
العباسيون هم اول من ضرب مثل هذه النقود لتوزيعها كعطايا من الخلفاء
والامراء او نثرها على الناس وبدرها كما تنثر الورود فى حفلات العرس
والولادة والختان ، ويشير المقرئ الى كثير من الدنانير التى ضربت باوزان
مضاعفة لتفريقها على الشعب فى عيد النيروز والمهرجان نقشت على وجهها
آيات من الشعر تشير الى صاحبها والى قيمتها كأن يقال :

يزيد على مائة واحدا واذا ناله معسر اسرا

وقد اهتم الفواطم بالمسكوكات التذكارية ايماء اهتمام للدعاية لانفسهم
وامتناسخ سخط اعدائهم وكسب مودة شعوبهم ليس فقط بعد تأسيس القاهرة
بل بذلت محاولات قبل مجيء الفاطميين لمصر عن طريق هذه النقود التذكارية،
فعندما انتشر الدعاة الفاطميون فى أواخر العصر الاخشيدى بمصر اخذوا البيعة
للخليفة المعز لدين الله من كثير من رؤساء الجند الاخشيديين ووزعوا دنانير

نهيية باسم المعز جاءوا بها معهم لهذه المناسبة وسجلوا عليها مكان الضرب وتاريخه مصر سنة ٣٤١ هـ) مع بقية العبارات الشيعية ولا يزال يوجد في المجموعات الرسمية اليوم واحد من هذه الدنانير .



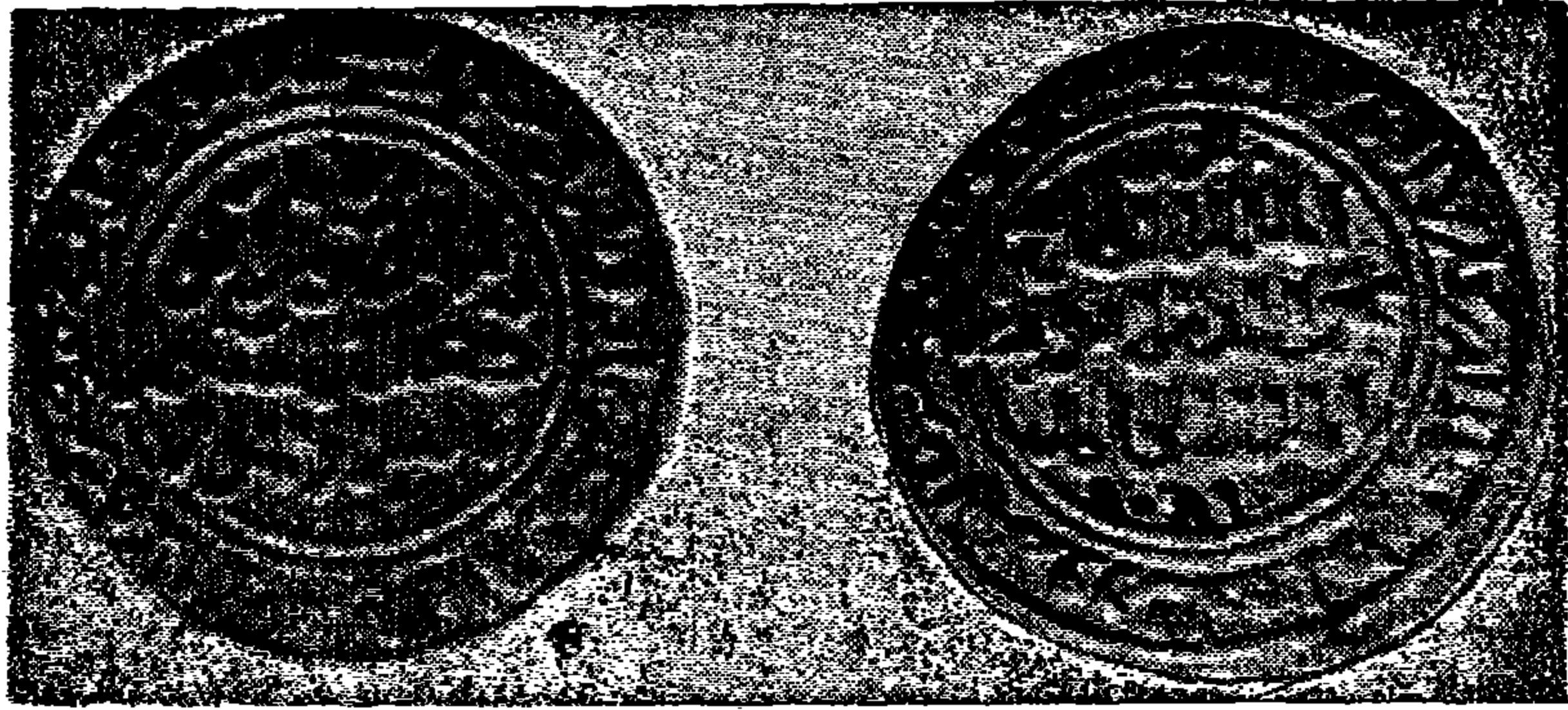
شكل ١٢٨ - درهم باسم الخليفة الحاكم بأمر الله وولى عهد عبد الرحيم القرن الخامس الهجرى / ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وابتدع الفاطميون كذلك نوعاً من المسكوكات التذكارية صغيرة الحجم خفيفة الوزن اطلق عليها اسم « خرايب » جمع خروبة لتوزع فى بعض المواسم والاعياد على افراد الشعب كما يحدث مثلاً فى خميس العهد الذى يشير المقرئى الى انه العيد الذى « يسميه أهل مصر من العامة « خميس العدس » قبل عيد الفصح بثلاثة أيام . وكان من جملة رسوم الدولة الفاطمية فى خميس العدس ضرب خمسمائة دينار ذهباً عشرة آلاف خروبة وتفرقها على جميع ارباب الرسوم .

وضرب الفاطميون كذلك غير الخرايب نقوداً أخرى « برسم التفرقة » فى اول كل عام هجرى تسمى « الغرة » وهى مجموعة من الدنانير والرباعيات (ارباع الدنانير) والدرهم المدورة تضرب بأمر الخليفة فى العشر الاخيرة من ذى الحجة بتاريخ السنة التى ركب الخليفة اولها ، فيحمل الى الوزير منها ثلثمائة وستون ديناراً وثلثمائة وستون رباعياً وثلثمائة وستون قيراطاً والى اولاده واخوته من كل صنف من ذلك خمسون والى ارباب الرتب من اصحاب السيوف والاقلام من عشرة دنانير وعشر رباعيات وعشرة قراريط الى دينار .

ويحدثنا المقرئى فى خطه ان جملة المبلغ الذى ينعم به من هذه الغرة او العام الهجرى « من الدنانير والرباعيات [ارباع الدينار] والقراريط ما يقرب من ثلاثة الاف دينار » فيقبلها الوزراء والامراء والاعيان وارباب المراتب من الخليفة على سبيل التبرك .

وقد اختتم عهد القواطم بأحداث خطيرة أثرت في كميات النقود القاهرية تأثيرا أشد خطورة فقد نقصت كميات الذهب على أثر هبوط الصادرات المصرية بشكل ملحوظة بسبب نهب الصليبيين لمدينة تنيس أعظم مراكز النسيج للأقمشة الفاطمية الدقيقة الصنع فأصابوا هذه الصناعة بخربة قاصمة حرمت خزائن الفاطميين من حوالي ٢٠٠٠٠ دينار سنويا ثمنا لما كانت تصدره الدولة من هذه الأقمشة كما أن النزاع السياسي بين وزراء الدولة الفاطمية في عهد الخلفاء الأواخر الضعاف شغل الدولة عن الاهتمام بمرافق البلاد الاقتصادية فانحطت الزراعة والصناعة فضلا عن انخفاض استغلال مناجم الذهب في الصحراء الشرقية فلم



شكل ١٢٩ — دينار باسم الملك الصالح نجم الدين أيوب
ضرب القاهرة سنة ٦٢٨ هـ / ١٢٤٠ م

يعد للحكومة أي إشراف رسمي على ما يستخرج منها بل ترك أمرها للوزراء يجمعون منها ما يمكنهم جمعه • ويشير المقرئ في كتابه شذور العقود إلى أثر هذه الأحداث في نقص الذهب في نهاية العصر الفاطمي وأوئل العصر الأيوبي حتى « عمت بلوى المصارف باهل مصر لان الذهب والفضة خرجا منها وما رجعا فلم يوجدوا ولهج الناس بما غمهم من ذلك وصاروا اذا قيل دينار احمر (ذهب) فكانما ذكرت حرمة له وان حصل في يده فكانما جاءت بشارة الجنة له » •

نقود الأيوبيين القاهرية (شكل ١٢٩ — ١٣٠) :

هدد الصليبيون من المستعمرين — القاهرة بعد استيلائهم على معظم ممتلكات الفاطميين في فلسطين في عهد الخليفة القاصد لدين الله مما اضطره إلى طلب النجدة من الملك العادل نور الدين محمود صاحب دمشق ، وقد أثمرت هذه الأحداث انتقال الحكم من دولة الفاطميين الشيعة إلى الدولة الأيوبية الجديدة السنية التي أسسها صلاح الدين يوسف أحد قواد نور الدين الذي حمل لواء الجهاد ضد الصليبيين إلى جانب الكفاح العظيم ضد بقايا الفاطميين في مصر •

وقد استهلكت عمليات الكفاح والجهاد كثيراً من الدينار الذهبية في وقت اشتد فيه نشاط الصليبيين في امتصاص الدينار القاهرية من الاسواق العربية بشكل ملحوظ ونتيجة لذلك عز وجود الدينار القاهرية الفاطمية وعزت معه كميات الذهب اللازمة لضرب دينار جديدة حتى ان مرتبات الجنود الايوبيين رغم انها مقدرة اسمياً بالذهب كانت تصرف بالدرهم الفضية على أساس ان سعر الدينار ٦ درهما .

وقد بذل الايوبيون جهوداً مضنية في سبيل اصلاح النقد ف ضرب السلطان الناصر صلاح الدين دراهم اعرض عنها اهل القاهرة لكثرة نسبة النحاس بها واخيراً وفق الملك الكامل محمد بن العادل الى ضرب دراهم جديدة قلت فيها نسبة النحاس بعد ان كف التعامل بالدرهم الناصرية في سنة ٦٢٢ هـ .

واستمر هذا النوع من الدراهم الكاملية سائداً في التعامل ومقبولاً أيام الدولة الايوبية ، وعصر المماليك وادرك المقرئ في القرن ١٥ م الناس يتعاملون بها وقد كان رواج الدراهم الكاملية في اسواق القاهرة عاملاً رئيسياً في اكتساح الذهب أمامها بعد ان نلهم الناس الى اكتنازه ، وكان وزن الدرهم ثمانية عشرة خروية «أى ٣٣٩ جرام تقريباً» وهكذا تحولت مصر في العصر الايوبي من نظام المعدن الفردي الى نظام المعدنيين اذ انه بالرغم من المحاسبة على أساس المسكوكات الذهبية اصبحت الدراهم سواء الناصرية او الكاملية هي وحدة التعامل في الاسواق كعملة قانونية لم يكن بد من التعامل بها .

وفي سنة ٦٣٠ هـ حدثت في القاهرة أزمة اقتصادية في عهد الملك الكامل فانحط معها السعر انحطاطاً ملحوظاً وانخفضت قيمة الدينار من الدراهم الفضية الى عشرة فقط والى ١٨ من الدراهم الفلوس النحاسية وقد لوحظ زيادة كميات الفلوس النحاسية فقط منذ ذلك التاريخ زيادة غير طبيعية حتى اصبحت العمليات التجارية لا تجد ما يكفيها من الدراهم الفضية الايوبية فانفسح المجال امام المسكوكات الفضية الاجنبية للظهور في اسواق القاهرة مثل نقود البندقية التي بدأ ضربها سنة ١٢٠٣ م وحذت حذوها فلورنسا وغيرها من مدن ايطاليا التجارية - وهذا الوضع في ذاته كان عاملاً هاماً في اختفاء الفضة من مصر فقد تنافس الاوربيون على امتصاصها وتهريبها الى دور السك الايطالية النشيطة .

وحتى وفاة السلطان الملك الكامل الايوبي كان في القاهرة نوعان رئيسيان من النقود المتعامل بها وهي الدراهم الفضة « النقرة » اى من الفضة النقية والدراهم « الفلوس النحاسية » وتقرر ان يستبدل كل درهم نقرة لستة من الدراهم الفلوس النحاسية ووصل الامر الى حد توقيع العقوبات البدنية على كل من يخالف ذلك .

وتختم سلسلة النقود الايوبية بآخر سلاطينهم وهو تورانشاه بن الصالح نجم الدين ايوب الذي نجح في القضاء على الصليبيين في موقعة المنصورة وأسر لويس التاسع سنة ٦٤٨ هجرية « سنة ١٢٥٠ م » ولكن عهده لم يطل أكثر من واحد وستين يوما انتقلت بعدها السلطة الى دولة المماليك .



شكل ١٣ - وجه دينار باسم شجرة الدر

وتقوم مجموعات متحف الفن الاسلامى بالقاهرة من مسكوكات الايوبيين ، دليلا رائعا لتطور الكتابات والنصوص فى قاهرة الايوبيين اذ لم تعد هذه النصوص شيعية كما سبق ان رأينا فى نقود قاهرة المعز بل اصبحت الدنانير الايوبية وغيرها من المسكوكات القاهرية تحمل نصوصا سننية تشير الى شهادة التوحيد والرسالة المحمدية وكذلك تذكر اسم الخليفة العباسى المعاصر على احد الوجهين وعلى الوجه الثانى اسم سلطان القاهرة الايوبى مع الاشارة الى شعار الضرب الجيد فى دار سك القاهرة بلفظى (عال - غاية) اى ان عيار هذه المسكوكات عال جدا وفى غاية الجودة وقد نقشت النصوص على النقود الايوبية فى دوائر مستديرة بالخط الكوفى المزهر ويفصل بين كل هامش من الكتابة وآخر خط بارز يزيد شكل النقد روعة وجمالا ، وظل هذا النوع من الكتابة الكوفية مستمرا على دنانير القاهرة الايوبية ودراهمها وقلوسها منذ عصر صلاح الدين حتى عصر الملك الكامل محمد حين ظهر على المسكوكات القاهرية الخط النسخ الايوبى بحروفه السميكه من اطرافها العليا وسجلت هذه الخطوط النسخية فى مركز النقد فى صفوف افقية واصبحت هذه الكتابات النسخية طرازا ايوبيا قاهريا شاع فى نقود الشام وفلسطين والعالم الاسلامى فى المشرق .

المسكوكات في القاهرة المماليك :

وبعد قتل تورانشاه لم يكن هناك وارث للعرش الايوبى فاجتمعت كلمة الامراء المماليك على تولية شجرة الدر سلطنة على مصر وتلقبت باسم ملكة المسلمين والدة الملك المنصور خيل « وخطب لها بذلك فوق منابر القاهرة . ولم تنقش هذه السلطنة اسمها صراحة على نقودها بل اكتفت بنقش القابها » (شكل ١٣٠) .

ولم تستقر المسكوكات على حال طيلة العشر سنوات الاولى من حياة المماليك بسبب عدم استقرار الحالة السياسية في مصر خاصة والشرق العربى عامة فقد اجتاحت المغول آنذاك الخلافة العباسية فى بغداد وحطموا مراكز الحضارة تماما فى العراق والشام الى ان انتصر عليهم الظاهر بيبرس سنة ٦٥٨ هـ فى موقعة عين جالوت . ف ضرب الدينار والدراهم والفلس الظاهرية بالقاهرة مميزة برنكة السبع الذى نقشه على مسكوكاته كما زين به عمائره



شكل ١٣١ — دينار باسم السلطان قلاوون — ضرب القاهرة

ومنشأته وحملت مسكوكاته كذلك عبارات منقوشة بالخط النسخى البارز تعتبر صدى للاحداث السياسية الهامة فى تاريخ العالم الاسلامى فقد نجح بيبرس فى اقامة الخلافة العباسية فى القاهرة بدلا من بغداد التى استولى عليها المغول وسجل بيبرس اسم الخليفة على نقوده مصحوبا بلقب بيبرس الجديد « قسيم امير المؤمنين » اى شريك الخليفة صاحب السلطة الشرعية .

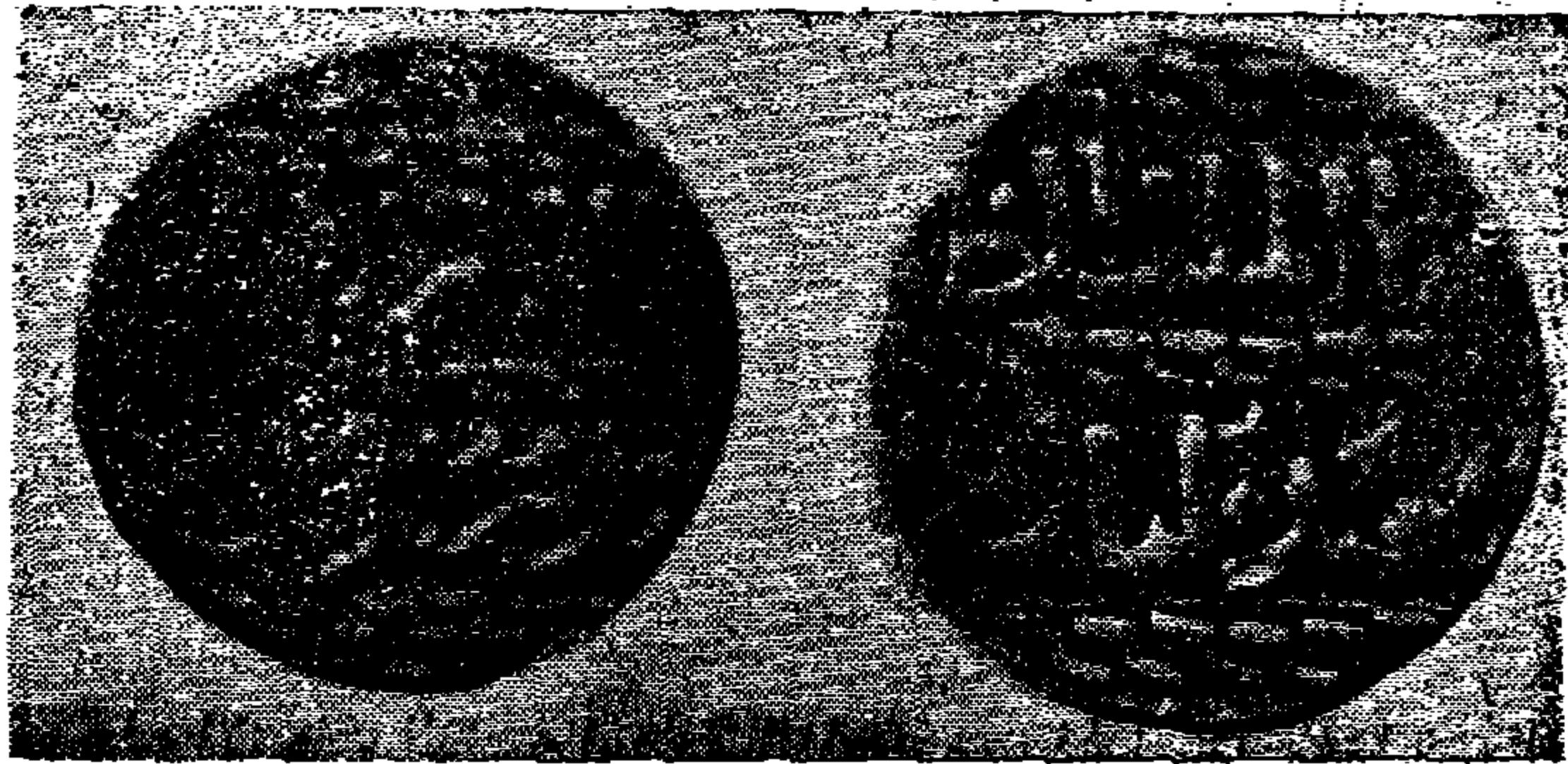
ولن نتبع فى هذه الصفحات المحدودة سلسلة المسكوكات المملوكية واحدة بعد اخرى وانما يكفى ان نشير هنا الى ان نقود القاهرة المملوكية ظلت مع غيرها من دول الغرب ظلت تتمسك بتسجيل اسم السلطان صحبة اسم الخليفة العباسى

للعاصر بالقاهرة الى أن استقر للمالِك نفوذهم في البلاد فلم يعودوا يعنون
بنقش أسماء العباسيين اذ أصبح الغالب في عهد أسرة قلاوون هو أن يحمل
وجه النقد اسم السلطان وتاريخ ومكان ضربه بينما يحمل الوجه الثانى شهادة
التوحيد والرسالة المحمدية والاشارة الى النصر على الصليبيين في الشرق
العربى ، بعبارة « وما النصر الا من عند الله » .

وتتألف نقود المالِك من دنائير الذهب (شكل ١٣١ ، ١٣٢) ودراهم
الفضة والفلوس النحاسية غير أن دنائيرهم خضعت لتغيرات متعددة من حيث
العيار والوزن والحجم فضلا عن التقلب في أسعارها وفقا لرغبة السلطان
في الكسب عن طريق المضاربة في هذه النقود الذهبية مما أفقد الشعب الثقة
في هذه الدنائير في وقت غمرت فيه أسواق القاهرة الدراهم الحموية الرديئة
الواردة من الشام والتي لا يزيد معدن الفضة فيها من الثلث وانقطع ضرب
الدراهم النقرة من الفضة النقية بسبب ازدياد عمليات تهريب الفضة الى
أوربا وقد أشار المقرئى الى هذه الحقيقة في قوله « والفرنج تأخذ ما بمصر
من الدراهم الى بلادهم وأهل البلاد تسكبها لطلب الفائدة » حتى عزت الدراهم
فراجت في مابل ذلك الفلوس النحاسية رواجاً عظيماً حتى نسبت اليها سائر
المبيعات وصار يقال كل دينار « بكذا من الفلوس » .

وأزاء هذه الازمات النقدية لم تجد القاهرة وسيلة لرونة العمليات التجارية
غير قبول التعامل بالمسكوكات الأوروبية فازدادت الاعداد المتعامل بها من
الدوكات «Ducat» أى نقود البندقية الذهب وأطلق عليها في أسواق القاهرة
اسم « بندقى » أو « افرنتى » ووصفها مؤرخو قاهرة المالِك باسم
المشخصة نسبة الى ما عليها من صور الاشخاص ، كما ازدادت اعداد
« الفلورين » وهو نقد فلورنسا الذهبى وأطلق عليه في القاهرة
اسم « اقلورى » وقد أزعج هذا الهجوم النقدى للدوكات والفلورين السلطان فرج
بن برقوق مما جعله يجرب ضرب دنائير مضبوطة العيار والوزن الشرعيين
وتولى الاشراف على ضربها وزيره يلغا السالى فأطلق عليها تجار القاهرة
اسم « السالى » . كما حاول السلطان برسباى تمصير الفلورين والدوكات
بضربها في دور سك القاهرة لحساب السلطان سنة ٨٢٩ هـ - ٨٣١ هـ وكانت
هذه الافلوريات الاشرفية على حد قول ابن أياس « من احسن المعاملات من
أجود الذهب والفضة » غير أن الدوكات البندقى ظلت محتفظة بأهميتها لاسيما
بعد أن زاد حجم السلع المتبادلة بين مصر والبندقية زيادة ملحوظة . وعلاجاً
لقلة الذهب في أسواق القاهرة لجأ سلاطين المالِك الى عقد معاهدات مع
البندقية التي أضحت « ملكة الذهب في العالم المسيحى » لتشجيع هجرة رؤوس
الاموال الايطالية الى القاهرة والاكتثار من النقد الذهبى بوجه خاص في سوق

التجارة المصرية تحت شروط معاهدة عقدت سنة ١٣٤٥ م خصت الذهب الذي يأتي به تجار البندقية بضريبة جمركية ثقل كثيرا عن الضريبة المفروضة على السلع الاخرى ، كما أنها فرضت ضريبة خاصة على السبائك الذهبية اذا اعطاها اصحابها من التجار لادار الضرب القاهرية لتسكها دنانير عربية مملوكية وقدرت هذه الضريبة بـ ٢ في المائة فقط في حين أن الضريبة على السلع المستوردة قدرت بـ ١٠ في المائة وقد ظل هذا الوضع قائما حتى نهاية عصر المماليك أو حتى عصر السلطان محمد بن قايتباي على الاقل فقد أشار الرحالة الالماني ارنولد فون هارف الى هذه الحقيقة في رحلته التي استقل فيها سفينة تجارية الى الاسكندرية ثم القاهرة .



شكل ١٢٢ — دينار باسم السلطان أبي سعيد يلباي — ضرب القاهرة
(مجموعة الدكتور هنري أمين عوض بالقاهرة)

ولم يكن هناك يد في ضوء ندرة كميات الذهب في الاسواق التجارية بالقاهرة من أن يلجأ المماليك الى نظام « المقايضة » وهو نظام اشد نشاطه منذ القرن ١٥م وقد ادى هذا النشاط بدوره الى اضطراب النقود المملوكية بقدر ما قلل من تدفق الذهب على الشرق العربي حتى اواخر عصر المماليك ، فنرى السلطان الخوري مثلا يفاوض البندقية لاستبدال النحاس بالتوابل سيما وأن البنادقة قد قل استيرادهم لهذه السلع من مصر بعد اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح .

والخلاصة أن قلة الذهب في القاهرة وضربه مسكوكات مملوكية ، وعجز النقود الموجودة في الاسواق المصرية عن تلبية طلبات الدفع ادى الى قيام نظام المقايضة ، ولكن يجدر بالذكر أن نظام المقايضة لم يقض على نظام التجارة بالنقد تماما بل ظلت المسكوكات المملوكية تضرب بكميات محدودة حتى استولى العثمانيون على مصر ولكن السيادة في الواقع لكل المسكوكات المملوكية لم تكن للدينار أو الدرهم بل للفلوس النحاسية التي راجت راجا صارت من أجله هي النقد الغالب في البلد ، واستمرت تتكاثر حتى غمرت الاسواق . وتولى محمود

بن علي الاستادار في ضمان دار الضرب بالقاهرة بجملة من المال على ان يطلق السلطان يده في ضرب ما يشاء من كميات الفلوس النحاسية التي قسرت الدينار منها بثلاثمائة فلس وكان السلطان المملوكي هو الذي يقرر سعر الفلوس النحاسية الجديدة التي تضرب باسمه بينما ينادى على التي قبلها بالرخص فتشتري لدار الضرب وتضرب ثم بعد أيام تعاد الفلوس العتق قبلها الى « الميزان » وفي هذا النظام خسارة محققة ، لاصحاب الثروات المكتنزة ، اذ بينما كانت ثرواتهم من الفلوس النحاسية ذات قوة شرائية مرتفعة ومقدرة على اساس العدد نراها بين يوم وليلة يتقرر انخفاض قيمتها وقوتها الشرائية فيتدهور المركز الاقتصادي لاصحاب هذه الثروات ولا يخفى علينا ما في هذه التقلبات من اخلال بالعدالة الاجتماعية بين الشعب . وقد كان ابن اياس على حق حين علق على انخفاض الفلوس العتق سنة ٧٨٩ هـ (١٤٧٥ م) « بأن الناس قد خسروا بهذا التسعير ثلث ثرواتهم من النقود » ولم يطرأ على المركز النقدي للبلاد اى تحسن حتي آخر عصر المماليك فترى الاسواق التجارية مثلاً في عهد الغوري سنة ٩٠٧ هـ تتعطل عن البيع والشراء احتجاجاً على الفلوس التي ضربها هذا السلطان وهي « تخسر في المعاملة الثلث » .

وفي سنة ٩١٨ هـ اى قبل نهاية العصر المملوكي بأربع سنوات قرر القاضي المحتسب بالقاهرة أن تكون الفلوس الجدد والعتق بالميزان على حساب الرطل بنصفين [دراهم] وتوقف حال الناس بسبب ذلك . والواقع أن عصر الغوري الذي جاء في ختام الجراكسة شهد أقصى حدود الاضطراب في المسكوكات القاهرية حتى علق ابن اياس على نقوده بأنها « انحس المعاملات ، جميعها زغل ونحاس وغش لا يحل صرفها ولا يجوز في ملة من الملل » .

نقود القاهرة العثمانية :

وضع الاتراك ايديهم على مصر سنة ٩٢٣ هـ [١٥١٧ م] ونظام المسكوكات في قاهرة المماليك على ما رأينا من فوضى واضطراب ، وقد كان طراز النقود المملوكية بما تضمنته من شهادة التوحيد والرسالة المحمدية من بين الاسس التي بنى عليها السلطان سليم الاول عدوانه على مصر مدعياً انه وقف عند حد الشرع الشريف في حربه ضد الدولة المملوكية فقد استفتى المفتي على جمالي افندي في مسائل ثلاث أوردها المؤرخ النمساوي همر « Hammer » في كتابه « تاريخ الدولة العثمانية » يهمنها منها السؤال الثالث :

« اذا كانت امة (يقصد المماليك) تنافق في احتجاجها برفع كلمة الاسلام ، فتناقش آيات كريمة على الدنانير والدرهم مع علمها بأن النصراني واليهود يتداولونها هم وبقية الملاجدة من اهل الاهواء والنحل فيدنسونها ويرتكبون

أقطع الخطايا بحملها معهم اذا ذهبوا الى محل الخلاء لقضاء حاجاتهم ، فكيف ينبغي معاملة هذه الامة . . ؟ « فأجاب المفتي بأن هذه الامة اذا رفضت الاقتلاع عن ارتكاب هذا العار جاز ابادتها . والحق أنه كما يقول دوسون D'Ohsson تعليقا على هذه الفتوى « ان فظاعة الجواب لا يضاهيها شيء سوى حماقة السؤال » ذلك لان النقود القاهرية وغيرها من النقود منذ تعريبها وهى تحمل شهادة التوحيد والرسالة المحمدية وآيات مقتبسة من القرآن الكريم الى جانب العبارات المذهبية سنية كانت أم شيعية ، ولم يحتج على ذلك أحد من الغيورين على الدين قبل السلطان سليم كما لم تكن نقوش المسكوكات القاهرية يوما ما مصدر فتوى لتبرير حرب الابداء ضد من يضربها : ورغم ان العثمانيين قد أبادوا الدولة المملوكية فعلا وأزالوا من نقوش مسكوكاتها شهادة التوحيد والرسالة المحمدية والمقتبسات القرآنية واستبدلوا بها ألقابا فخرية للسلطان العثمانى مثل :

(ضارب النضر ، صاحب العز والنصر ، فى البر والبحر) أو (سلطان البرين و خاقان (رئيس) البحرين) الا أنهم رغم هذا كله لم يأتوا بأية اصلاحات لانظمة النقود بل أن قيم المسكوكات القاهرية أصبحت أكثر عرضة للتغيير المتتابع بحيث « يمكننا ان نعدد ما لا يقل عن ٢٤ تعديلا مختلفا لسعر المبادلة ، وتحديد قيمة العملة الذهبية والفضية والنحاسية ، وذلك كله فى أثناء حكم أول الولاة العثمانيين » ولم يكن هذا التعديل دليلا على سهر الحكومة العثمانية على مراقبة النظام النقدى فى البلاد بل كان فى الحقيقة اجراء يراد به ما يعود على بيت المال من فائدة بجعل سعر المبادلة فى مصلحته ، وكسب الفرق بين قيمة النقود الاسمية وقيمتها الحقيقية .

ويمكن أن تعتبر نقود القاهرة العثمانية منذ فتح السلطان سليم للبلاد نقودا تركية بكتابات عربية ، فقد ارتبطت أشكالها وقيمها بتلك الاوامر السلطانية التى ترد من استانبول بل حتى قوالب الضرب نفسها كانت ترد من العاصمة التركية وتسلم الى أمير الضربخانة فى القاهرة بالقلعة لسك نقودنا ، ولم يكن فى وسع الشعب أن يتخذ وسيلة للاحتجاج على هذا الوضع غير الاضراب أحيانا عن البيع والشراء ، فقد حدث مثلا أن ضرب السلطان سليم قلوسا أشار اليها ابن اياس فى كتابة بدائع الزهور ، بأنها فى « غاية الخفة توقف حال الناس بسبب ذلك وحصل لهم الضرر الشامل وغلقت الدكاكين » فى القاهرة .

ومن النقود الذهبية التى ضربت بالقاهرة المحروسة فى العصر العثمانى « سلطانى » أو « أشرفى » وهو امتداد « الأشرفى » الذى ألفه الشعب منذ عهد السلطان برسباى المملوكى كما ضرب سليم « زر محبوب »

أى [الذهب المحبوب] وظل هذا النوع من النقود يتداول فى أسواق القاهرة والاسكندرية بديلا للدنانير واستمر ضربه فى عهد خلفاء سليم من العثمانيين فأخذنا نسمع عن « محبوب سليمى » نسبة الى سليم « ومحبوب مصطفى » . نسبة الى السلطان مصطفى الثانى وهكذا ، وكثيرا ما كان ينقش اسم السلطان على وجه النقد فى هيئة طغراء عثمانية بدلا من الكتابة النسخية فى سطور متوازية ولذلك أطلق على هذا النوع من النقود أحيانا اسم « طغرى التون » أى النقد الذهبى ذو الطغراء أو الطرة وقد شاع استعمال هذا النقد فى مختلف الاقاليم والبلدان المصرية غير القاهرة نظرا لارتفاع عياره وجمال نقشه حتى تزينت به النساء فيعلقنه فى أعناقهن أو يتخذنه أقراطا فى آذانهن .

ولا يمكن أن نختتم الحديث عن مسكوكات القاهرة ، دون الإشارة الى أثر القاهرة فى العالم كله فى ميدان النقد ، ففى الوقت الذى كانت دور سك القاهرة تنتج آلاف الدنانير كانت أوروبا لا تقبل فى التعامل بعد انحطاط الدينار البيزنطى غير الدنانير القاهرية التى أطلق عليها الدنانير العربية Saracinati أو المنقوشة Mancossus بالنسبة لما كان عليها من نقوش رائعة جميلة وقد ساعد على رواج هذه الدنانير القاهرية فى الأسواق الأوروبية ذلك النشاط التجارى الذى تزعمته القاهرة والاسكندرية فى شرق البحر المتوسط حتى وصل التجار القاهريون وغيرهم الى اقصى شمال أوروبا ، ويؤكد هذا النشاط انتشار النقد القاهرى بتلك المجموعات الضخمة من الدنانير والدراهم التى عثر عليها فى بولندا وفنلدة والسويد وألمانيا وفرنسا والتى تزدان بها متاحف العالم اليوم .

دار ضرب المسكوكات

وصلتنا معلومات متفرقة عن أول دار للضرب فى الاسلام وقد اشار اليها البلاذرى فى فتوح البلدان والمقرئى فى شذور العقود وابن خلدون فى مقدمته وغيرهم وهى تتلخص فى اهتمام العرب منذ فجر الاسلام بالنقود وضربها حتى كان الحجاج فى عهد عبد الملك بن مروان قانشأ دارا خاصة لضرب النقود العربية وجمع فيها الطباعين ، وقد كان لمصر مركزا ممتازا فى ميدان ضرب النقود منذ العصر الرومانى . ولما فتح العرب مصر وانشئت القسطنطينية عاصمة للدولة انتقلت دار الضرب من الاسكندرية الى مركز الحكم فى القسطنطينية ويعتقد بعض الباحثين [الشيال فى حاشية ص ١٦٤ من « اتعاض الحنفا » للمقرئى] ان دار الضرب المصرية قد نشأت على يد احمد بن طولون ولكن الواقع غير ذلك اذ تشير بعض المسكوكات فى مجموعة المتحف الاسلامى بالقاهرة الى القسطنطينية كإقدم دار للضرب فى مصر قبل الطولونيين بقرن ونصف تقريبا فتحمل هذه النقود المبكرة على أحد وجهيها اسم « القسطنطين » وعلى الوجه الثانى « مصر » مصحوبا باسم والى الاموى عبد الملك بن مروان وتاريخ سنة ١٣٣ هـ

(٧٥١ م) وهكذا أسهمت دار الضرب المصرية مع غيرها من دور الضرب في المغرب والشام والعراق وفارس في تزويد الدولة العربية بما تحتاجه من دفاتير ذهبية ودرهم فضية وفلوس برونزية فضلا عن سد حاجة السوق المحلية في مصر كلها بما تحتاجه العمليات التجارية من مسكوكات ، واستمرت دار الضرب بالفسطاط في ضرب نقودنا حتى تأسيس القاهرة سنة ٣٥٨ هـ (٩٦٩ م) على الأقل . ولا يمكن تحديد موقع دار الضرب بالفسطاط على وجه الدقة ولكن ربما كانت هذه الدار على مقربة من جامع عمرو بن العاص إذ أن المقرئى يذكر أثناء حديثه عن زيادات هذا الجامع سنة ٣٥٥ هـ أنه « زاد فيه أبو بكر محمد بن عبد الله الخازن زواجا واحدا من دار الضرب وهو الرواق ذو المحراب والشباكين المتصل برحبة البحارث (مقرئى ج ٢ ص ٢٤٨) ثم عاد المقرئى الى تأكيد هذا الموقع عند حديثه عن عمارة الجامع في العصر الفاطمى بقوله :

« فى سنة اربع واربعمئة جددت الخزانة التى فى ظهر دار الضرب فى طريق الشرطة مقابلة لظهر المحراب الكبير » (مقرئى : خطط ج ٢ ص ٢٥١) . ولقد انشئ خارج القاهرة دور ضرب اخرى فى الاسكندرية واتريب والفيوم وابوان والفرما وتبروه واهناس وقوص وكانت بمثابة دور ضرب مساعدة قامت على اصدار بعض المسكوكات الاقليمية الى جانب دور الضرب المركزية فى العاصمة .

ويظهر أن دار الضرب بالفسطاط كانت معطلة قبل الفتح الفاطمى لمصر لان المقرئى يخبرنا أن جوهر الصقلى قائد المعز امر بفتح هذه الدار وضرب بها مسكوكات باسم المعز لدين الله (مقرئى : اقطاع الحنفا ص ١٦٤) غير أننا لا نملك أدلة تؤيد هذا الرأى او تنفيه وكل ما يمكن أن نقرره هو أن آخر ما وصلنا من انتاج دار الضرب بالفسطاط قبيل العصر الفاطمى هو مجموعة من الدنانير الاخشيدية المؤرخة سنة ٣٥٥ هـ وبعض الفلوس النحاسية باسم « كافور الاخشيدى » ثم أن الحسن بن عبيد آخر الاخشيديين فى مصر عندما اراد أن يضرب المسكوكات الاخشيدية باسم احمد بن على الاخشيدى ضربها فى فلسطين « بالرملة » سنة ٣٥٨ هـ قبل دخول الفاطميين مباشرة . والحق أن دار الضرب بالفسطاط ظلت قائمة على انتاج المسكوكات المصرية حتى بعد الفتح الفاطمى وانشاء القاهرة لان الفاطميين لم يؤسسوا دارا جديدا للضرب والعيار بقاهرة المعز الا فى عهد الخليفة الامر بأحكام الله سنة ٥١٦ هـ وكانت هذه الدار فى حى القشاشين اى بالمكان الذى تشغله اليوم مجموعة المباني التى يحدها من الشمال شارع الصناديق ومن الغرب شارع الغورية ومن الجنوب شارع الازهر (مقرئى خطط ج ١ ص ٤٠٦ ، ٤٤٥ والسلوك ص ٥٠٨ وابن ميسر : اخبار مصر ص ٦٢) ، وفى شوال منها - وهى سنة ستة عشرة

وخمسمائة امر الاجل ببناء دار الضرب بالقاهرة المحروسة لكونها مقر الخلافة وموطن الامامة فبنيت بالقشاشين قبالة المارستان وسميت بالدار الامرية وأستخدم لها العدول وصار ديتارها أعلى عيارا من جميع ما يضرب بجميع الامصار . فكانت هذه الدار الامرية أول دار للضرب والعيار في عاصمة الفاطميين تقوى ضرب الدينار والدراهم والفلوس وتصنع الصنح الزجاجية والرصاصية اللازمة للوزان ولا يتطرق اليها شك في عظمة هذه الدار ووفرة الغنيين فيها ذلك لانها سدت حاجة الدولة الفاطمية كلها من النقود اللازمة لاقاليمها في شمال افريقيا وفي الشام والحجاز فضلا عن قيامها بضرب النقود للأفراد ما شاءت لهم رغبتهم في ذلك على نسق النقود الشرعية للدولة نظير اجر كانت تتقاضاه دار الضرب لا يصل الى اكثر من ١ في المائة نظير حطب النقود واجرة الضرابين والغالب ان حاجة افراد الدولة كانت تتركز في تلك المجموعة من النقود التذكارية التي يحتاجون اليها في المواسم والاعياد كخرائب العهد التي كان الاقباط يطلبون من دار الضرب سكاها قبل عيد الفصح بثلاثة ايام ودينار الغرة التي كان يضربها الخليفة ورجال الدولة والافراد على السواء في العشر الاواخر من ذي الحجة بتاريخ السنة التي يركب اولها الخليفة احتفالا بالعام الهجري الجديد .

وفي عصر الدولة الايوبية نقل صلاح الدين دار الضرب القاهرية من القشاشين بجوار الجامع الازهر الى احدى خزائن القصر الفاطمي (مقرىزى خطط جـ ١ ص ٤٤٥) واصبحت هذه الدار الاميرية من انشط دور الضرب في تاريخ القاهرة كله ومع ذلك لم تستطع ان تسد حاجة الدولة للنقود الايوبية اللازمة للاعمال التجارية والعمليات الحربية فانشا صلاح الدين دارا اخرى بالاسكندرية كما انشا ابنه العزيز عثمان واعاد فتح دار الضرب بالفسطاط وهكذا بلغ عدد دور الضرب الايوبية ثلاثة اهمها دار ضرب القاهرة . والمصدر الوحيد الذي اوقفنا على دار الضرب في القاهرة الايوبيين هو كتاب كشف الاسرار العلمية بدار الضرب المصرية لمصنوع بن بكرة الذهبي الكاملى الذي كان يشغل منصبا رئيسيا في دار الضرب بالقاهرة في ذلك العصر ولذا استطاع ان يصف لنا هذه الدار وصفا فنيا مبينا على خبرة واضحة ومعرفة كبيرة باسرار هذه الدار ويلي كتاب الذهبي في الاهمية ما اورده ابن مماتى في قوانين الدواوين عن دار الضرب في القاهرة الايوبيين .

وقد كان ابن مماتى يشغل مركزااليا كبيرا بوصفه وزيرا وناظرا للدواوين .

وفي ضوء ما ذكره هذان المرجعان عن دار الضرب في القاهرة في عصر

الدولة الايوبية يتبين ان هذه الدار اشتملت على فئة من الموظفين الاداريين وفئة من الصناع الفنيين وعلى رأسهم جميعا متولى دار الضرب وربما كان ابن بكرة الذهبي نفسه يشغل هذا المنصب فى يوم من الايام غير انه نظرا لاهمية دار الضرب وتركيز كثير من المعادن النفيسة فى خزائنها يوما بعد يوم كان للسلطان الايوبي نفسه الاشراف المباشر على هذه الدار وأشار ابن مائى الى ذلك صراحة بقوله ،

« لما كانت الحاجة ماسة الى تحرير ما يتعامل به الناس حفظا لاموالهم ، ونظرا فى مصالحهم ، وانه متى خرج ذلك عن نظر السلطان حدث فيه مالا يتلاقى خطره ، ولا يستدرك ضرره ، فألجأت الضرورة الى اقامة مستخدمين يرسمه (قوانين الدواوين ص ٣٣٢) .

وقد مارس ذلك الاشراف السلطاني نيابة عن السلطان الايوبي قاضى القضاة او كبيرهم الذى كان يشرف على جميع عمليات دار الضرب وقد جرت العادة ان يصدر له بذلك تقليد سلطاني ، كما كان الحال فى عهد الخلفاء الفاطميين تماما وقد اشار القلقشندي الى ذلك بقوله « وكانت دار الضرب فى الدولة الفاطمية لا يتولاها الا قاضى القضاة تعظيما لشأنها وتكتب فى عهده فى جملة ما يضاف الى وظيفة القضاء ، ويقيم لمباشرة ذلك من يختاره من نواب الحكم ، وبقي الامر على ذلك زمنا بعد الدولة الفاطمية أيضا » (القلقشندي : صبح الاعشى ج ٣ ص ٤٦٦) .

وقد ساعد القاضى فى مسئولياته الكبيرة نحو دار الضرب جماعة من نوابه فى مجالس الحكم وكان على هؤلاء النواب ان يحضروا افتتاح دار الضرب كل يوم بجميع هيئاتهم وأن يشرفوا بأنفسهم على عمليات صهر وسبك المعادن وضبط عيارها ، وأن يقوموا باغلاق دار الضرب آخر النهار ويختتموا اقسامها بالاختتام وكل ذلك جريا على ما سبق بدار الضرب فى القاهرة المعز .

لما متولى دار الضرب ويسمى كذلك صاحب دار الضرب فكان رئيسا تحت يده موظف ادارى يسمى المشارف وموظف اخر يسمى الشاهد وكان اختصاص المشارف مراقبة محتويات مخازن الدار من الذهب والفضة والنحاس والعدد والالات وصنج العيار الزجاجية والادراج واختام الاتون (الفرن) وتحت يده سجلات دار الضرب وما فيها من بيانات خاصة بالاوزان . وقد استعان المشارف بالشاهد وهو الموظف الذى يليه فى المرتبة غير انه يتضح من صفة الشاهد ان وظيفته تشير الى انه الشاهد الرسمي المسئول عن جميع محتويات دار الضرب بالقاهرة وهو كاتب التقارير والبيانات اللازمة فى السجلات التى يشهد عليها (ابن بكرة ص ٣٤ و ٩٠) .

أما الصانع الفنيون فرئيسهم هو المقدم المسئول الأول عن جميع مراحل عمليات السبك والضرب وعليه أن يختبر المواد المعدنية الخام الواردة إلى دار الضرب قبل صهرها والاذن بسبكها وعليه أيضا أن يختبر كل سبيكة لمغرفة مقدار نقائها والتأكد من سلامتها وصحتها مع عدم تدخل العمال في عيارها الرسمي .
ويلى المقدم في الناحية الفنية بالدار « النقاش » وهو المكلف بنقش المسكوكات وصيانة رسومها وتصميماتها ونظرا لاحتمال التصاق رقائق الذهب أو ذراته بيدي النقاش كان هذا الموظف ممنوعا من الاغتسال الا في دار الضرب وتشددوا في الرقابة عليه حتى انهم كانوا يطبعون ذراعه كل يوم بعلامة خاصة قبل إنصرافه آخر النهار كتلك العلامة التي كان العريف يطبعها لتلاميذه في الكتائب لمراجعتها والتأكد ان التلميذ لم ينزل للاستحمام في مياه النيل التي غالبا ما تزيل هذه العلامة (ابن بكرة ص ٩٠ ، ٩١) .

ولا بد ان تتوفر في النقاش المهارة الكافية واتقان نقش الحروف والكتابات مقلوبة لتظهر على النقود ظاهرة بارزة في وضعها الصحيح . لذلك اشترط عليه ابن بكرة « ان لا يشتغل بشيء سوى نقش السكة ليمهر فيها بكثرة ادماه فلا تحكيه الزغليون (المزيفون) » .

ويلى النقاش في المرتبة صانع فني ثالث هو « الضراب » ويتركز عمله في خلط السبيكة المعدنية بما تحتاج اليه من مواد كيميائية وغيرها كالمح والخل والسماق ، وهو المسئول عن أي خطأ يحدث من عدم ظهور نصوص النقود على السبيكة ويحاسب على ما ينتج من الضرب على القالب أكثر من مرة بسبب تحريك يديه مما يسبب طمسا للحروف والكتابات على المسكوكات .

أما الصانع الفني الأخير فهو السباك الذي يختص بأعداد السبائك المعدنية الذهبية والفضية والنحاسية واعدادها للضرب عليها بالقوالب .

وقد ارتبط بدار الضرب مجموعة من الصيارف يطلق على الواحد منهم اسم « جهنذ » أي الصراف وقد خضعت هذه الطائفة لمراقبة شديدة من المحتسب للتأكد من تسليمهم للدنانير والدراهم حسب وزن بيت المال الذي يحدده وقد حذر عبد الرحمن بن نصر الشيزري المعاصر لصلاح الدين الأيوبي من خطورة وظيفة الصراف والصيرفة بقوله: « خطر على دين متعاطيه بل لبقاء الدين معه اذا كان الصيرفي جاهلا بالشريعة غير عالم باحكام الدين فالواجب الا يتعاطاه احد الا بعد معرفته بالشرع ليتجنب الوقوع في المحظور من ابوابه » . (كتاب نهاية الزينة في طلب الحسبة ص ٧٤) .

وفي عهد الدولة المملوكية ظلت دار الضرب القاهرية قائمة تحت اشراف قاضي

القضاية الى عهد الناصر محمد بن قلاوون الذى وكل النظر على هذه الدار « لناظر الخاص » بعد تعطيله الوزارة (القلقشندى : صبح الاعشى ص ٤٦٢ ج ٣) .
ولكن المقرئى يذكر عن دار الضرب المملوكية فى القرن ١٥ م انه « لا يتولى عيار الضرب الا قاضى القضاة او من يستخلفه ثم رزلت فى زمننا (ق ١٥ م) حتى صار يليها مسألة فسقة من اليهود المصريين على الفسق مع ادعائهم الاسلام ، وكان يجتهد فى خلاص الذهب وتحرير عياره الى أن أقسد الناصر فرج ذلك بعمل الدنانير الناصرية فجاءت غير خالصة » .

وقد تدخل اليهود منذ القرن ١٥ م فى ادارة دار الضرب بالقلعة التى انتقلت اليها من القصور والخزائن الفاطمية فى القاهرة . وقد اثار مكر هؤلاء اليهود كثيرا من المشاكل المالية بل كثيرا من الثورات وخاصة فى العصر العثمانى فقد حدث بعد أن فتح سليم مصر أن « قبض ملك الامراء على جماعة من اليهود من معلمين دار الضرب ومن الصيارف وسبب ذلك ان معاملة السلطان ابن عثمان فى الذهب والفضة قد فسدت وصارت كلها غش وزغل فقبض على معلم دار الضرب والزمه بأن يرد الى الخزائن الشريفة مائة الف دينار او ان معلمين دار الضرب قاطبة يتوجهون الى نحو اسطنبول او يلتزمون باصلاح المعاملة » (ابن اياس ج ٥ ص ٢٠١) . وفى عهد الحملة الفرنسية ظلت دار الضرب بالقلعة كما كانت تطل على الحوش السلطانى منذ أن بنيت سنة ١١٢١ هـ (١٧٠٩ م) (جبرى ج ١ ص ٣٧) . فقد اشار صمويل برنارد فى كتاب وصف مصر (ج ١٦) ان الفرنسيين اصدروا الامر الى « مصطفى اغا ان يحرر الى بكير باشا بأن يرجع الى القلعة كما كان وله الامان وان تشغل الضربخانة فى القلعة كما كانت وأمر ان يضع اسم السلطان سليم حسب العادة » (أمين سامى : تقويم النيل ج ٢ ص ١١٧) .

أما عن مكان دار الضرب بالقلعة فقد كانت بالحوش بالقلعة حيث انشأ محمد على فيها فيما بعد قاعة العدل سنة ١٢٢٩ هـ وقد تحولت الى مخازن لدار المحفوظات (رمزى حاشية ٣ بالنجوم ج ٢ ص ١١٧) .

وقد ظلت دار الضرب بالقلعة قائمة تؤدى اعمالها الى ان انتقلت هذه الدار من القلعة سنة ١٨٨٨ م ليصبح مقرها بيت المال بشارع الجمالية بالقاهرة واطلق عليها اسم « دار ضرب النقود » وكانت هذه الدار تضرب النقود الذهبية والفضية فقط وكذلك كان من بين اختصاصاتها دمج المصوغات واختبار المكاييل والموازين وكانت تصنع جميع الاختتام التى تحتاج اليها مصالح الحكومة الا ان هذه الدار ابطلت فيما بعد ضرب النقود الفضية واقتصرت على ضرب النقود الذهبية وعملة من النيكل البرونز وفى سنة ١٩١٢ م ابطل ضرب النقود فى هذه

الدار القاهرية واحيل ضرب النقود الى دور السك الاجنبية فى برمنجهام بانجلترا وباريس فى فرنسا وبمباى فى الهند .

ولعله يبدو غريبا حقا ان واحدا من اسرة محمد على لم يأخذ بيد الضربخانة المصرية ويعمل على اصلاحها حتى بعد ان فصلت مصر عن تركيا سنة ١٩١٦ م - (١٣٣٥ هـ) وتحررت نقودها من الارتباط بنقود الستانة العثمانية ، بحيث عجزت الضربخانة المصرية عن سد حاجة السوق من النقود المحلية مما كان سببا فى هجوم النقود الاوروبية على البلاد العربية فى القاهرة وخارجها ولسد هذا العجز لجأت الحكومة الى دور السك الاوروبية والآسيوية والافريقية لضرب نقودها فيها وقد حدث أن ضربت الغواصات الالمانية السفينة التى تحمل نقودنا المضروبة فى دور السك البريطانية وهى فى طريقها الى مصر .

ومنذ قيام الثورة المصرية فى يوليو سنة ١٩٥٢ حتى اليوم امتدت يد الإصلاح الى هذا المرفق الهام . فبعد ان كانت اعمال الضربخانة ملحقة بمصلحة الدمغ والموازن ظهرت الى الوجود دار السك الحالية بالعباسية فى ابهى صورة وأعظمها سنة ١٩٥٤ ولم يقف نشاط هذه الدار عند زيادة الانتاج وامداد دول اخرى غير الجمهورية العربية المتحدة بما تطلبه من المسكوكات بل امتد نشاطها الى تجويد الانتاج وتنويعه وتطويره وتطويره الى مطالب العصر المتجددة وخفض تكاليفه ورفع مستواه الفنى والحق أن قيام دار السك الحديثة فى القاهرة تعتبر بداية لعصر نهضة نقدية فى عهد الجمهورية الجديدة . ويكفى لتعرف على مدى هذه النهضة ان نرى اقبال الدول جميعها على اقتناء ما تصدره هذه الدار من نقود تذكارية تضرب فى مناسباتنا القومية المختلفة السعيدة ، غير أنه يجب ان نشير هنا الى ان دار السك منذ سنة ١٩٥٤ اى منذ انفصالها عن مصلحة الدمغ والموازن أصبحت اختصاصاتها قاصرة على ضرب النقود وصنع الانواط اما الموازين والمكاييل فقد ظلت من اختصاص مصلحة الدمغ والموازن الى جانب دمغ المصوغات وهو اختصاص يعتبر امتدادا للمهمة التاريخية التى نيطت بدار العيار منذ فجر الإسلام .

الصنـج والاوزان

الدكتور عبد الرحمن فهمى

كان قرة بن شريك أحد ولاة مصر فى العصر الاموى (٩٠ - ٩٦ هـ - ٧٠٩ م) يتشدد فى أخذ الجزية « على وزن بيت المال » ، على حد قول المؤرخين ومن ثم فقد اهتم بضبط الصنـج اللازمة للتأكد من صحة الوزن الشرعى للدنانير عند التعامل بها وهو ٤٢٥ جرام لكل دينار .

ولقد كان اقدم ماوصلنا من الصنـج الزجاجية الخاصة بوزن النقود يرجع الى هذا الوالى ، ويرتبط استعمال الصنـج الزجاجية بحركة اصلاح النقد وتعريب العملة فى عصر الخليفة الاموى عبد الملك بن مروان ، وقد اتخذ هذا النوع من الصنـج حتى لاتكون عرضة للزيادة او النقصان ، كما اسند عملها بصفة خاصة الى صناع مصريين مهرة فى صهر الزجاج .

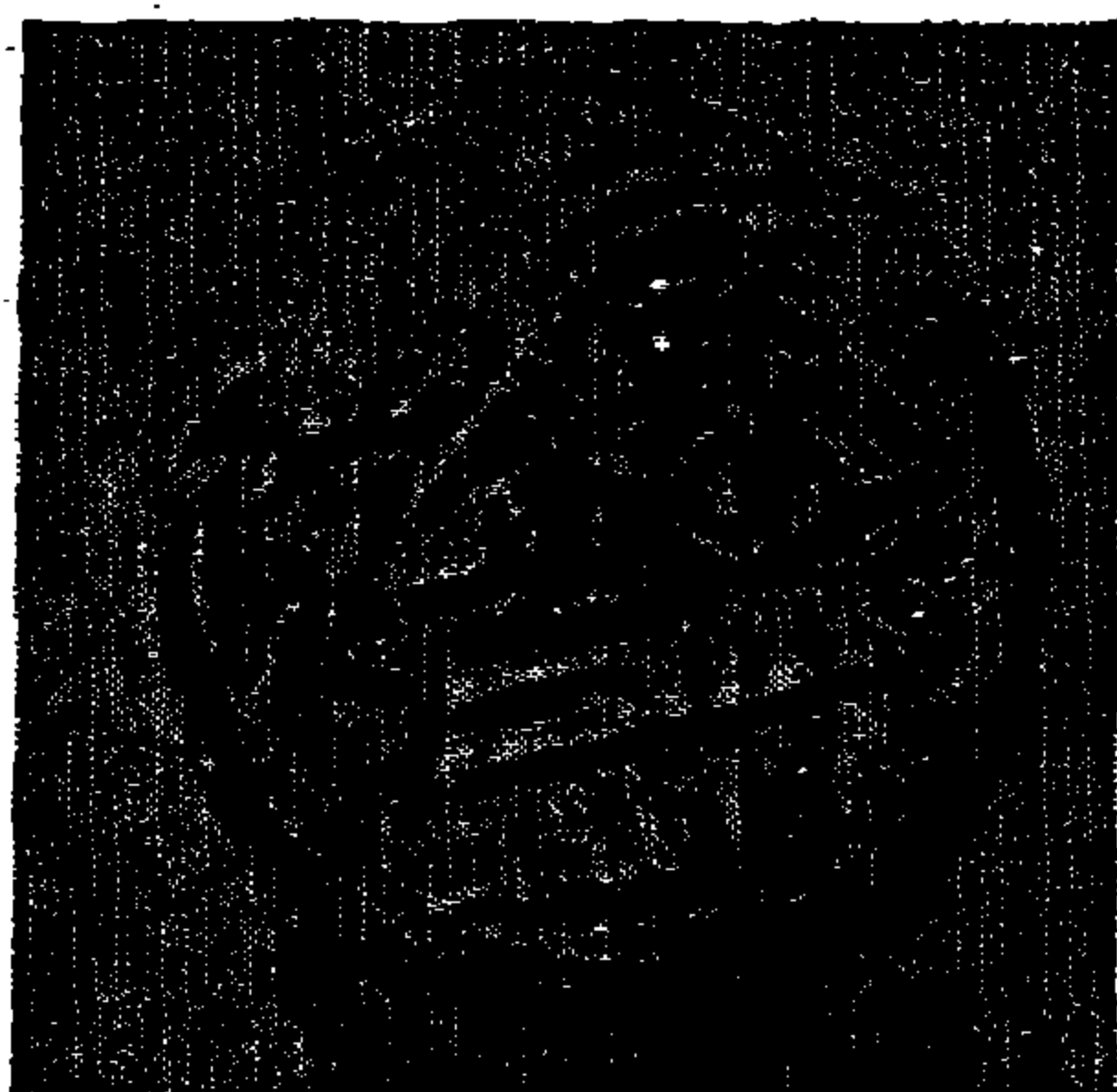
هذا وقد كانت صنـج الموازين العربية تتخذ فى أول الامر من المعادن فقط فاستعملت الصنـج البرونزية لوزن المسكوكات وغيرها كما اتخذت أيضا صنـج من الحديد أو الرصاص ، وظل الامر كذلك الى أن اتخذت الصنـج الزجاجية فى عصر عبد الملك بن مروان عند تعريب العملة كما سلف .

وتتخذ الصنـج الزجاجية الخاصة بالمسكوكات هيئة أقراص مستديرة محددة الوزن وتحمل كتابات بارزة تشير الى الخليفة أو الحاكم الذى أمر بصنعها واسم النقد الذى يعير عليها لضبط وزنه ويحمل بعضها آيات قرآنية تشير الى الوفاء وعبارات دعائية للخليفة المعاصر . (شكل ١٣٣ - ١٣٤) .

وقد كان انتاج الصنـج الزجاجية عامة يستلزم حتماً طبع كتاباتها بعد حفرها عميقة ومقلوبة على قالب من حديد يضرب به على الصنـجة قبل أن تبرد حتى تظهر الكتابات على الصنـجة بارزة مستقيمة مع وضعها الصحيح ، ولا بد أن يقوم بصب المصهور الزجاجى صانع متمكن من صنعها فى دار العيار الخاصة بالاوزان والصنـج بحيث يتمشى وزن القرص الزجاجى مع الوزن الشرعى للنقد الذى يعير عليها ، وعلى كل حال فالوفاء بوزن الصنـجة كان مرعياً تماماً ولكن بالقدر الذى كانت تسمح به طرائق الصناعة ودقة الصانع وبحيث لا يخل هذا القدر بالغاية التى تهدف اليها الصنـجة فلا يكون وزنها مرتفعاً أو منخفضاً عن النقد الذى يوزن بها . والمتأمل فى العبارات التى وردت على صنـج المسكوكات

فى مصر قبل العصر الفاطمى يجد انها تتضمن اسماء ولاء او عمال خراج او اصحاب شرطة محدودى السلطة اذ يخصص وجه الصنجة غالبا لاسم الخليفة « امير المؤمنين » ويعقبه اسم الوالى مسبوقا بلفظ (على يدى . . « مولى » اى خادم الخليفة كما تحمل بعض الصنج على ظهرها اسماء صناع تخصصوا فى صناعتها من الزجاج من امثال « كيل » و « كامل » و « سويرس » اما الاشارة الى ارتباط هذه الصنج الزجاجية بالمسكوكات فتبدو فى ورود عبارة « مثقال دينر » او « مثقال درهم » او « مثقال فلس » ، وقد كان ورود اسماء هذه المسكوكات على الاقراص الزجاجية سببا لاعتقاد بعض الباحثين امثال لينبول lane Poole انها « عملة زجاجية Nummi viterie ولكن الرأى الثابت اليوم أن هذه الصنج لا تعد أن تكون اقراصا لوزن المسكوكات وتحقيق وضبط مقدارها .

وقد ظلت مصر لبلقتها فى صناعة الزجاج تحمل عبء صناعة هذه الصنج الزجاجية التى كانت تستخدم أيضا لضبط وزن العقاقير او اللحوم او الفاكهة وغيرها وكانت تتخذ فى الغالب هيئة اقراص زجاجية يصل بعضها الى الرطل ومضاعفاته وأجزائه ، كذلك ، ويضم المتحف الاسلامى بالقاهرة مجموعة ضخمة من هذه الصنج الزجاجية يشير بعضها الى رطلين او رطل او اوقية او اوقيتين وقد حسب الرطل المصرى منذ فجر الاسلام على أساس ان وزنه يساوى ١٢ اوقية . ولم تكن كل هذه الصنج ذات اشكال مستديرة فى هيئة اقراص بل بعضها صنج من الزجاج فى هيئة مخروط ناقص او حلقات زجاجية سمكة مثقوبة من الوسط ليعلقها البائع من هذا الثقب بشريط من الجلد بعد الفراغ من



شكل ١٢٣ — ختم مكيال من الزجاج (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

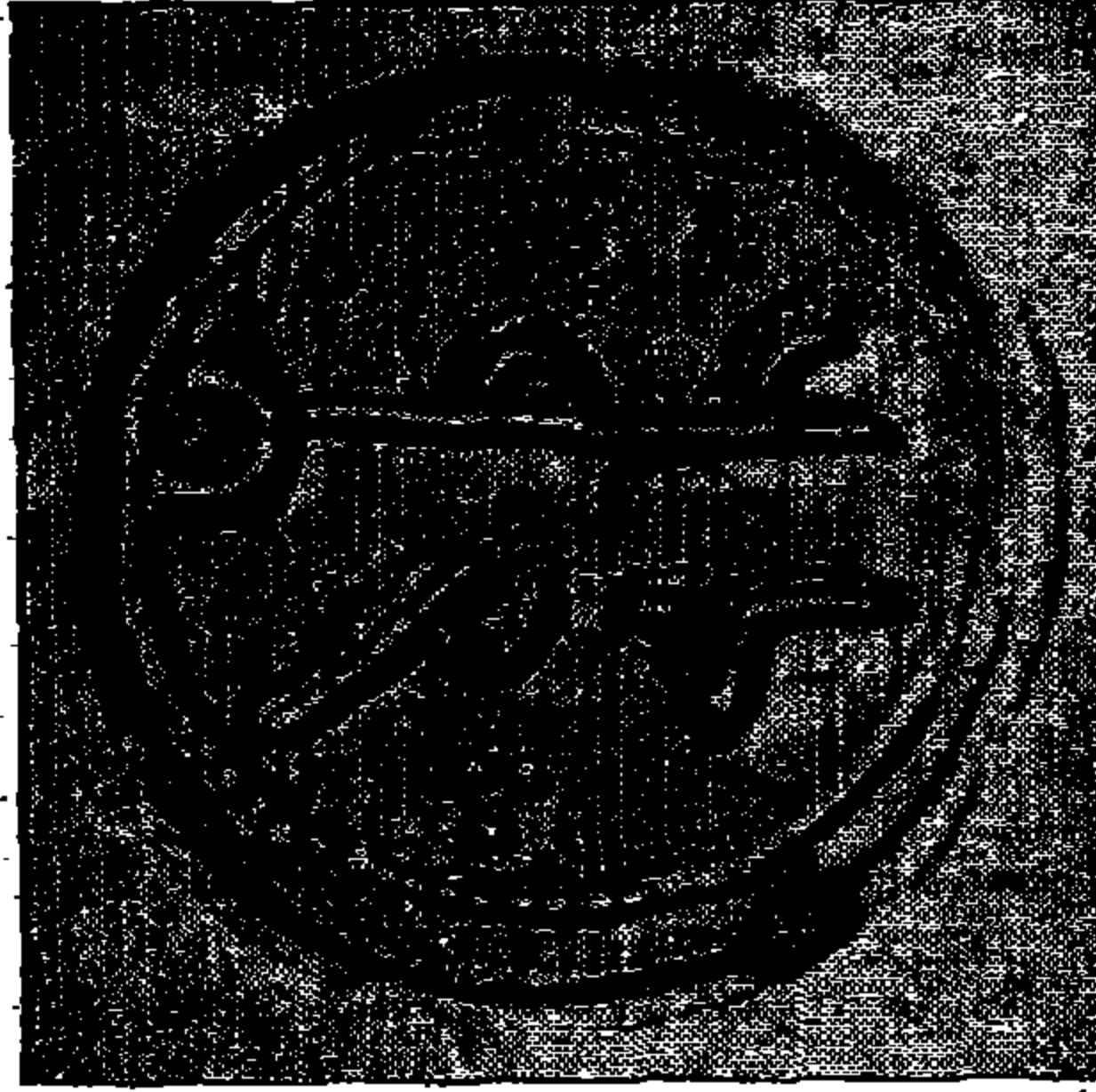
استعمالها • وكان من السهل على محتسب القاهرة التحقق من صحة هذه الصنجات الزجاجية الرسمية وإبطال التعامل بالمعييب منها فى حالة كسره أو خدشه أو شطفه •

وقد استمر نظام هذه الصنجات قائما فى القاهرة الفاطمية دون تغيير باعتباره أصناف الوسائط لضبط عمليات المبادلة عند البيع أو الشراء ، ويشير المقرضى الى تلك المجموعات الضخمة من الصنجات الزجاجية التى عثر عليها فى قرية سمناى بمدينة تنيس (الخطط د ١ ص ١٨١) وكلها تحمل أسماء الخلفاء الفاطميين • ولكن رغم انتشار الصنجات الزجاجية فى أسواق القاهرة إلا أنه ظهرت أنواع أخرى فاطمية من الصنجات المصنوعة من الرصاص • وقد أشار المقدسى أن الفاطميين قد اتخذوا فى شمال أفريقيا صنجا من رصاص وجاءوا بهذه الصنجات معهم الى القاهرة وانتشرت صناعاتها فى عهدهم ، وقد وصل إلينا بعضها من بين مقتنيات المتحف الإسلامى بالقاهرة وهى خاصة بوزن العقاقير أو الحاجيات الاستهلاكية الأخرى غير المسكوكات • ولم يتعد استخدام هذا النوع من الصنجات عصر الفوالم اذ لم تلبث مصر فى عصر الأيوبيين والمماليك أن عادت الى صب الصنجات من الزجاج وكذلك من البرونز وأمدنا العصر الأيوبنى بمجموعات كبيرة من الصنجات الزجاجية الخاصة بوزن العملة والصنجات البرونزية الخاصة بوزن الحاجيات الأخرى ، أما العصر المملوكى فقد أمدنا الى جانب صنجات المسكوكات بصنجات زجاجية ثقيلة لوزن البضائع وهى على هيئة مخروط ناقص ويحمل بعضها أسماء السلطان المملوكى قايتباى فى مجموعات المتحف الإسلامى بالقاهرة واستمر صنع الصنجات الزجاجية الثقيلة فى العصر العثمانى كذلك •

وأيا كان نوع الصنجات وتنوع الأشياء التى تعبر عليها فهى فى ذاتها خير شاهد على تقدم حضارى لا مثيل له فى ضبط التعامل وتنظيم الحياة الاقتصادية والسهر على راحة الشعب بحيث يمكن القول بأنه بفضلها يتفادى كلا من البائع والمشتري وقوع أى غبن مادام كل فرد يلتزم الوزن بالقسطاس المستقيم عن طريق هذه الصنجات المضبوطة ، لاسيما وأن المحتسب كان عليه أن يراقب عمليات المبادلة « بلا ضرر ولا إضرار » فى مختلف أسواق القاهرة •

كما تقوم الصنجات الزجاجية خير شاهد على تقدم فن صناعة الزجاج فى القاهرة اذ يسترعى انتباهنا منذ البداية أننا لانكاد نملك شيئا يثبت لنا تقدم هذه الصناعة وازدهارها منذ فجر اسلام غير الصنجات ، اذ أن القوارير التى عثر عليها وتتسب الى تلك الفترة ليست لها قيمة فنية كبيرة أما لبساطتها الزخرفية اولخلوها من أى عنصر زخرفى فضلا عن أن صناعتها

ليست دقيقة تماما اما اشكالها واعتدال نسبها احيانا فيرجع الى بقية
من الاساليب القديمة الموروثة في مصر .



شكل ١٣٤ - صنجة لعملة باسم عمر (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

ولا يمكن أن نختم الحديث عن الصنج والاوزان دون الاشارة الى «دار
العيار» بالقاهرة وهى تلك الدار التى تعير فيها الموازين والصنج ، ويشير
المقريزى الى انه « كان ينفق على هذه الدار من الديوان السلطانى فيما يحتاج
اليه من الاصناف ، كالنحاس والحديد والخشب والزجاج ، وغير ذلك من الالات
واجر الصناع والمشارفين وغيرهم » .

وكان النظر على هذه الدار موكولا للمحتسب يخضع عليه ويقرأ سجله بمصر
والقاهرة على المنبر ولا يحال بينه وبين مصلحة اذا رآها ويؤيده الولاة اذا
احتاج الى ذلك وتحدد مكافآته نظير مراقبته لهذه الدار بثلاثين دينارا فى كل
شهر وله أن يحضر بنفسه لو يعين نائبا له «ليعير» المعمول فيها (دار العيار)
بحضوره فان صح ذلك امضياه والا امر باعادة عمله حتى يصح ، ، وكان بهذه
الدار « أمثلة » أى « صنج عيار » يصحح بها العيار ويضبط ولا تباع الصنج
والموازين والاكبال الا بدار العيار فيحضر جميع الباعة بالقاهرة الى هذه الدار
باستدعاء المحتسب لهم ومعهم موازينهم وصنجهم ومكاييلهم ، فتعير فى كل قليل
مهما دق « فان وجد فيها الناقص استهلك وأخذ من صاحبه لهذه الدار والزم
بشراء نظيره مما هو محرر بهذه الدار والقيام بثمنه ثم سومح وصار يلزم من
يظهر فى ميزانه او صنجه خلل باصلاح ما فيها من فساد فقط ، والقيام باجرتيه
فقط ، » (الخطط ح ١ ص ٤٦٤) .

ويشير المقريزى الى أن دار العيار ظلت باقية بالقاهرة طيلة العصر الفاطمى

حتى استولى صلاح الدين على السلطنة فأقر وجودها وجعل خراجها وضرائبها وقفا على سور القاهرة مع ما كان جاريا فى اوقاف السور من الدور والنواحي كما يقرر المقرئى بعد ذلك بقاء هذه الدار حتى عهده فى القرن ١٥ م .

وقد أمدتنا كتب الحسبة للشيزرى وابن الاخوة وابن بسام بكثير من المعلومات عن دار العيار والصنج والاوزان والموازين فى العصرين الايوبى والمملوكى وقد حددت هذه المراجع الشروط التى يجب ان تتوفر فى الموازين والصنج كى تكون معتمدة صحيحة شرعية ، وفرض على المحتسب وهو بمثابة مفتش الدمغ والموازين التأكد من ذلك مع فرض العقوبات الرادعة على المخالفين ، ومن شروط صحة الموازين ما ذكره الشيزرى من أن « أصبح الموازين وضعا ما استوى جانباه واعتدلت كفتاه وكان ثقب علاقته فى جانبى وسط القصبة فى ثلث سمكها فيكون مرود العلاقة الثلث ومن فوقه الثلثان ، وهذا يعرف رجحانه بخروج اللسان من قب العلاقة » وينبغى للبائع « اذا شرع فى الوزن أن يسكن الميزان ويضع فيها البضاعة برفق ولا يرفع يده فى حال الوضع لها ٠٠ ولا يهز حافة الكفة بابهامه فان ذلك كله بخس » كما ينبغى للبائع أن يتخذ الارطال والواقي من الحديد بعد ان تعير على الصنج الموجودة بدار العيار ولا يتخذها من الحجارة لانها تنتحت اذا قرع بعضها بعضا فتتقص ، اما اذا دعت الحاجة لاتخاذها من حجارة لفقر البائع وعدم امكانه شراء الصنج الحديدية من دار العيار القاهرية فعلى المحتسب ان يأمره بتجليدها بالجلد ثم يختمها المحتسب بعد



شكل ١٣٥ - ختم مكيال من الزجاج يسع رطلا من دهن (زيت)
(متحف الفن الاسلامى)

التأكد من صحة عيارها ولا بد للمحتسب أن يقوم بالتفتيش على هذه الصنج الحجرية ذات الاغلفة الجلدية من حين لآخر حتى لا يتخذ البائع غيرها من الخشب المجلد فيغبن المشتري » ، ولم يكن يسمح فى اسواق القاهرة أن يتخذ

البائع اكثر من مجموعة واحدة من الصنج الارطال والاواقى حتى لايتهم البائع
فى ذمته .

والى جانب هذه الصنج الحديدية والحجرية ذات الاغلفة الجلدية استمرت
دار العيار فى القاهرة فى صب الصنج الزجاجية لوزن المسكوكات والعقاقير
والادوية الطبية ، وقد وصلتنا من العصر العثمانى صنج زجاجية كبيرة وثقيلة
باسماء سلاطين آل عثمان ، والواقع ان مثل هذه الصنج كانت تصنع فى دار
العيار بالقاهرة وقد ألحقت أعمالها بالضربخانة بالقلعة ولكن مع ذلك كانت ترد
من استانبول القوالب الحديدية التى تختم بها هذه الصنج فى الضربخانة ،
ويمتلك متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بعض هذه الصنج العثمانية الزجاجية فى
هيئة مخروط ناقص ، ولم تتوقف الضربخانة كذلك عن صنع الصنج الحديدية
والنحاسية العثمانية التى تحمل طرة أو طغراء باسم السلطان العثمانى، ولم
يسمح العثمانيون بالتعامل بصنج الاوزان المملوكية بعد سنة ٩٢٨ هـ / ١٥٢٢م
ذلك انه « فى شهر جمادى الاولى من هذه السنة (٩٢٨ هـ) نودى فى
القاهرة بابطال الصنج والارطال القديمة التى طال زمن استعمالها واستبدالها
بصنج نحاس وأرطال تسمى العثمانية وهى عبارة عن ٩ دراهم فتقص كل مائة
دراهم ٤ دراهم فى سائر الاوزان قاطبة فى البضائع حتى فى المسك والعود
والعنبر وأمروا بمثل ذلك فى القبائى وأوعدوا كل من خالف فى استعمال تلك
الصنج بالشنق من غير معاودة » . وقد استمرت هذه العقوبات مفروضة على
من يغش الصنج والاوزان حتى عصر محمد على حين استبدلت العقوبة بالجلد
بمعرفة المحتسب ، وفى ٢٠ جمادى الاخرة سنة ١٢٥١ هـ صدر أمر
المحتسب « بمجازاة من يتجراً على بيع اصناف بنقص الموازين بالضرب عشرة
كرايىج فى الدفعة الاولى وخمسة وعشرين (كرايىجا) فى الثانية وخمسين فى
الثالثة » .

ولعلنا نتساءل الان ما دور القاهرة وأثرها فى الصنج والاوزان ؟

ولاشك ان اول الصنج الزجاجية فى العالم الاسلامى كله جاءت من مصر ،
وهذه الحقيقة لا يؤكدّها فقط عراقا واصالة صناعة الزجاج فى مصر بل أيضا
ان الصنج الزجاجية الخاصة بالوزن لم يعثر على نماذج منها خارج مصر . وما
ان قامت القاهرة حتى توسع الفاطميون فى صناعة هذه الاوزان الزجاجية الى
جانب صنعهم الرصاصية حتى انتهت الارطال القاهرية فى الاسواق العالمية
وبها قدرت البضائع العربية والاوروبية وامتد ذلك أيضا الى مضاعفات هذه
الارطال حتى القناطير والى أجزاء هذه الارطال حتى الاواقى . هذا فضلا عن
صنج النقود الزجاجية التى أصدرتها دار العيار القاهرية بأعداد وافرة مما كان
له أكبر الاثر فى بذر الثقة فى نقوس التجار فى القاهرة وخارجها ومن هنا
اكتسبت الدنانير والدراهم القاهرية المضبوطة الاوزان سمعتها العالمية .

الحلى

حسين عبد الرحيم عليوه

خلعت الاميرة عبدة بنت المعز لدين الله الفاطمى عدة خزائن من الجواهر والحلى والتحف بالقاهرة ختمت صناديقها بحوالى اربعة عشرة كيلو جراما من الشمع ، كما استنفدت القائمة التى تضمنت حصر مخلفاتها ما يقرب من ثلاثين رزمة من الورق . وقد اطلب المؤرخون القدامى فى وصف محتويات هذه التركة التى كانت تضم نحو اربعمئة سيف محلى بالذهب ونحو اربى من الزمرد وغيره من الجواهر الثمينة والاحجار الكريمة وغير ذلك من قطع الحلى النفيسة والاقمشة والاباريق والطسوت .

وقد اشتهرت القصور الفاطمية الصغيرة والكبيرة فى القاهرة بما كانت تضمه من خزائن الجواهر والطيب والطرائف النفيسة . واهتم الخلفاء الفاطميون كثيرا بجمع التحف والالطاف تقديرًا لقيمتها الفنية الجمالية من جهة وحرصًا على قيمتها المادية من جهة أخرى ، كما حرصوا على الاحتفاظ بهذه التحف والحلى للانتفاع ببيعها فى اوقات الشدة ، وقد حدث ذلك فى عهد الخليفة المستنصر بالله الفاطمى (١٠٣٥ - ١٠٩٥ م) عندما اضطر لعرض بعض مما تضمه خزائنه من تحف وجواهر وحلى للبيع فى سنة ١٠٥٠ م لمواجهة الشدة العظمى التى حلت بمصر فى عهده .

وقد اطلب المقرئى فى وصف محتويات خزائن الخليفة المستنصر بالله الفاطمى، ويدلنا هذا الوصف على ماكانت تزخر به قصور القاهرة فى العصر الفاطمى من خزائن الحلى والجواهر ، ومن أمثلة ما ذكره المقرئى العمائم المرصعة بالجواهر والتمائيل الصغيرة المصنوعة من الذهب والفضة والمرصعة بالجواهر الثمينة - وكانت هذه التماثيل تستعمل للزينة أو انية للمياه أو اجزاء من النافورات المائية التى كانت تزود بها قصور الخلفاء ونوهم بالقاهرة ، ومن بين الأنية التى ذكرها المقرئى فى قصر المستنصر اناء على هيئة طاووس من الذهب رصعت عيناه بياقوت احمر واتخذ ريشه بريق الزجاج المموه بالمينا المتعددة الالوان حسب الوان ريش الطاووس المتنوعة ، كما ضمت خزائن المستنصر ايضا الكثير من الصناديق التى ملئت بالمحابر الذهبية والادوات المختلفة الانواع والاشكال، كالسكاكين ذات المقابض الذهبية والفضية والمرايا المعدنية المحلاة بالذهب والفضة وقطع الشطرنج المصنوعة من الذهب والفضة. ومن بين ماضمته خزائنه حصيرة منسوجة بالذهب تزن ثمانية عشر رطلا

ويقال ان بوران بنت الوزير الحسن بن سهل جلست عليها يوم زفافها الى الخليفة المأمون ، كما ضمت خزائن المستنصر صناديق الزمرد والاحجار الكريمة التى قدرت بآلاف الدنانير ، وقطع الاثاث المطعمة بالجواهر ومن بينها منضدة صنعت قوائمها من العقيق (دكتور عبد الرحمن زكى — الحلى فى التاريخ والفسن) .

ولم يكن الفاطميون اول من اهتم بالحلى والجواهر واقتنائها والاهتمام بصناعتها ذلك ان بعض المؤرخين يشير الى اهتمام الطولونيين ايضا قبلهم بالحلى وصناعتها والى ما كانت تضمه ثروتهم منها ، ويعتبر جهاز قطر الندى ابنة خمارويه خير دليل على ذلك . فقد ذكر أبو المحاسن فى كتابه «النجوم الزاهرة» وصفا لما كان يضمه هذا الجهاز من دكك ذهبية مرصعة بالجواهر والاحجار النفيسة ، وصناديق مكدسة بقطع الحلى والجواهر ، وشمعدانات وأوان من الذهب والفضة ، وقطع من النسيج الفاخر والسجاجيد النفيسة الى غير ذلك من الادوات والاوانى وادوات الزينة المختلفة التى صنع معظمها من الذهب والفضة — وعلى الرغم من كثرة ما وصلنا فى كتب المؤرخين والرحالة القدامى من وصف مفصل لما كانت تزخر به قصور الملوك والخلفاء والسلاطين ونويعهم بالقاهرة من خزائن الجواهر والحلى فان ما بقى من هذه الكنوز حتى الان قليل جدا . ويرجع السبب فى قلة ما وصلنا من قطع الحلى والجواهر التى صنعت بالقاهرة فى عصورها التاريخية المختلفة الى ما كان يتعرض له الكثير منها من عمليات السطو والنهب او اعادة صهرها وتشكيلها من جديد ، هذا بالإضافة لما تختص به قطع الحلى من اماكن بيعها والتصرف فيها فى اوقات الازمات المالية ومن هنا كثر تداولها مما ادى الى كثرة سرقاتها او تغيير معالمها .

ومع قلة ما وصلنا من انتاج القاهرة من قطع الحلى والجواهر فان الامثلة التى وصلتنا بجانب اوصاف المؤرخين التى نطالعها فى كتبهم تدلنا على دور القاهرة فى هذه الصناعة وموادها المختلفة .

ويعتبر الذهب أهم المعادن الثمينة التى استعملت فى صناعة قطع الحلى وكان لخصائصه أثر فى كثرة استعماله ، من ذلك ليونته وقابليته للطرق بحيث نحصل منه على رقائق دقيقة وايضا ساعدت قابليته للسحب الى أسلاك رفيعة وطويلة على استعماله فى الزخرفة وخاصة فى مجال التكفيت الذى يتم بوضع أسلاك الذهب أو الفضة فى الشقوق التى تحفر على سطح التحفة النحاسية أو البرونزية ويدق فوق الاسلاك الذهبية بمطرقة خاصة حتى يثبت الذهب فى مكانه . وقد وجد الذهب فى مصر منذ عصورها القديمة فى بعض مناطق الصحراء الشرقية ، وأشار عدد من المؤرخين الى ذلك — مثل الاصطخرى

واليعقوبى ، وقد استعملت مناجم الذهب فى مصر منذ الفتح الاسلامى استعمالا كان يتفاوت بين الكثرة والقلّة حسب اهتمام الحكام فى العصور المتعاقبة .

ومن المعروف أن للذهب نقاوة معينة يعبر عنها بعدد من القراريط — فالذهب النقى تماما تبلغ درجة نقائه أربعة وعشرين قيراطا ، أما فى حالة تصنيع الذهب وإنتاج قطع الحلى والعمله منه فإن نقاوته تقل وتبلغ اثنين وعشرين قيراطا فقط ، وهذا يعنى أن نسبة الذهب بها تقل قيراطين تمثلهما المادة الأخرى التى تضاف للذهب عند تصنيعه مثل الفضة أو النحاس أو النيكل ، ومما يذكر أن إضافة النحاس إليه تكسبه لمعانا أكثر (دكتور أنور عبد الواحد — قصة المعادن الثمينه) .

وقد استعملت الفضة أيضا فى صناعة قطع الحلى والجواهر فى القاهرة على مر العصور ، وتتمتع الفضة بعدة خصائص صناعية وجمالية وضعتها فى المرتبة التالية فى صناعة الحلى من الذهب ، وأهم هذه الخصائص لونها الأبيض البراق وعدم تأثرها بالهواء أو الماء ، وقابليتها للتطريق والسحب والصقل حتى أنه من الممكن عمل رقائق فضية يصل سمكها إلى جزء من الألف من السنتيمتر ، وتبلغ قابليتها للسحب درجة يمكن معها أن يعطينا جرام واحد من الفضة سلكا قد يصل طوله إلى أكثر من كيلو متر واحد ، وعند تصنيع الفضة تضاف إليها كمية من النحاس إذ لا تصلح الفضة النقية لإنتاج قطع العملة أو أدوات الزينة أو قطع الحلى المختلفة ، وفى أحيان أخرى تضاف للفضة مواد أخرى كالزنك والرصاص وعلى الرغم من تفوق الذهب على الفضة من حيث استعماله بكثرة فى صناعة وإنتاج قطع الحلى فإن هذا لم يمنع من صناعة قطع حلى فضية زاد الإقبال عليها لقلّة ثمنها عن ثمن الحلى الذهبية من جهة ولما تتمتع به الفضة من لون أبيض براق من جهة أخرى ، وقد شاع صنع الخلاخيل بالذات من الفضة لتكون فى متناول يد أكبر عدد ممكن من الناس لأن صنعها من الذهب يكلف الكثير مما لا يقدر عليه إلا الطبقة الغنية فقط .

وقد لعبت الفضة دورا رئيسيا هاما فى مجال آخر من مجالات الصناعات المعدنية التى شاعت وانتشرت بالقاهرة ونقصد بذلك صناعة التكفيت إذ ساعدت قابلية الفضة للطرق والسحب على استخدام رقائقها وإسلاكها فى زخرفة المنتجات المعدنية بتكفيتها بها ، وقد بلغت القاهرة فى هذا الفن شأوا بعيدا فى العصر المملوكى ، ولا يزال هذا الفن قائما بالقاهرة حتى الآن على أيدي صناع خان الخليلى الذين يسيرون فيه على التقاليد القديمة الموروثة فى معظم ما يصنعونه من تحف تشد انتباه السائحين من الأجانب والقاهريين أنفسهم على

السواء ، وبالإضافة لغلبة استعمال الفضة فى صناعة التكفيت ، فقد استخدمت الفضة فى ضرب انواع كثيرة من قطع العملة فى مختلف عصور القاهرة التاريخية (شكل ٩٢ ، ٩٤ ، ١٢٣ ، ١٢٨) .

والى جانب استعمال الفضة والذهب فى صناعة الحلى - استعمال ايضا النحاس فى صنع بعض قطع الحلى مما كانت تتزين به المرأة فى الطبقات الفقيرة، وصنعت من النحاس الاصفر الخلاخيل والاساور. كما كانت تصنع منه قطع الحلى الصغيرة التى اقتصر استعمالها على الاطفال كوسيلة من وسائل الزينة أو كلعب من العابهم المتنوعة الاشكال والمواد .

وبالإضافة الى المعادن الثلاثة : الذهب والفضة والنحاس استعملت القاهرة الاحجار الكريمة والجواهر النفيسة فى صنع منتجاتها المختلفة من قطع الحلى والجوهر وبلغ من كثرة استعمال هذه الاحجار الكريمة ان اصبحت قاسما مشتركا مع المعادن التى تصنع منها قطع الحلى المختلفة ، وقد تعددت انواع الاحجار الكريمة التى عرفها صناع القاهرة وصاغتها ، وتنوع استخدامهم لكل منها تبعا لتنوع اشكال قطع الحلى التى تزود بها ، وقد عرفت مصر من الاحجار الكريمة الياقوت والزبرجد والزمرد ، ويعتبر الزمرد المصرى من أهم الاحجار النفيسة التى وجدت بمصر واستخدمت فى تحلية وترصيع قطع الحلى المختلفة، والزمرد المصرى اخضر اللون وكان يعثر عليه فى بعض تلال البحر الاحمر، وكان يتميز بلمعته الوضاعة التى يمتزج فيها اللون الاخضر بصفرة ذهبية . وقد اشار كثير من المؤرخين والجغرافيين العرب الى الزمرد المصرى ومن أهمهم الكندى فيلسوف العرب ، والبيرونى فى كتابه « الجماهر فى معرفة الجواهر » والمسعودى فى كتابه « مروج الذهب » واستمر استخراج الزمرد بمصر فى مختلف العصور ، ومما يحكى عن الامير المصرى على بك الجرجاوى انه كان مغرما بالصعود الى مناجم الزمرد فى جبال الصعيد كل عام ، وكان يستعد لذلك استعدادا كبيرا باعداد قوافل السفر المكونة من عدد كبير من الجمال التى تحمل المأكول والمشرب وسائر مستلزمات السفر ، ويأخذ معه المعدنيين والجنود والغلمان والاتباع وقد تسليح كل منهم بالبنادق ثم تتوغل القافلة فى الجبال الرهيبة الخالية ويعمل الجميع ليلا ونهارا حتى اذا قارب الطعام والشراب على النفاد عادت القافلة محملة بمعدن الزمرد، كما كان يستقدم الصناع والخبراء من البلاد الاوروبية ليقوموا بصقل الزمرد واعداده فى مختلف الصور على هيئة هدايا يمنحها فى المناسبات المختلفة أو يبيعها لتجار الافرنج مما يدر عليه ارباحا طائلة ، وقد اشار القلقشندى ايضا الى أن الزمرد المصرى لا نظير له فى سائر اقطار الارض وانه يوجد فى هيئة عروق خضراء فى تطاييق حجر ابيض بمغارة فى جبل يصل الى بعد مسير ثمانية ايام من مدينة قوص بصعيد

منصر - ويضيف المقرئى الى ذلك ان الزمرد ظل يستخرج من جبال البصر الاحمر حتى زمن الملك الناصر محمد بن قلاوون الذى توفى سنة ٧٤١ هـ (١٣٤١ م) حيث هجرت مناجمه لقلعة ماكان يتحصل منه . وقد زادت ثروة الخلفاء الفاطميين من الجواهر والاحجار الكريمة بسبب كثرة ماكانوا يتلقونه من اتباعهم من بنى صليح فى اليمن وغيرهم من الدر والياقوت والجواهر الكريمة .

وتمت التركة الضخمة التى خلفتها الاميرة عبدة بنت الخليفة المعز لدين الله حسب ما ذكره المؤرخون ، نحو أربعمئة سيف محلى بالذهب والجواهر ونحو اربى من الزمرد والعقيق وغير ذلك من الجواهر .

ومن أشهر التحف التى اشار اليها المؤرخون مما صنع من هذه الاحجار النفيسة « الحافر الفاطمى » وهو عبارة عن قطعة ياقوت حمراء اللون تتخذ شكل هلال وتزن احد عشر مثقالا ولا نظير لها فى الدنيا وكانت مثبتة على قطعة من الحرير تلف حول عمامة الخليفة عند ركوبه فى المواكب المختلفة ويذكر القلقشندى ان صلاح الدين عثر على هذا الحافر عندما استولى على قصر الخليفة الفاطمى بالقاهرة .

وقد عرفت القاهرة منذ انشائها صناعة الحلى ولا يزال قائما الى اليوم سوق الصاغة بحى الجمالية بالقاهرة ، وهو يشهد على بقاء هذه الصناعة وتطورها بالقاهرة ويضم عددا كبيرا من الصاغة الذين يقومون فى حوانيتهم المتجاورة بأعمال بيع وشراء المنتجات الذهبية والفضية المختلفة والمحلة بفصوص الجواهر والاحجار النفيسة ، ويتعامل هؤلاء الصاغة مع مصانع او « ورش » تقوم بتصنيع الذهب أو الفضة وتشكيله وتحليته بالزخارف المختلفة والفصوص المتعددة الالوان والاشكال والاحجام .

وقد انتجت القاهرة فى مختلف مراحلها التاريخية الكثير من قطع الحلى ، وامتدنا حفائر الفسطاط بالفعل ببعض قطع الحلى من أساور وخواتم واقراط ذهبية وفضية ، ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ببعضها والبعض الآخر موزع بين عدد من المتاحف العالمية الاخرى ، وخاصة متحف بناكى باثينا وقصر بارجلو بمدينة فلورنسا بايطاليا الذى يحتفظ بعقد جميل واسورة من الذهب نسبها العالم الاثرى ميجون الى صناعة القاهرة فى العصر الفاطمى .

ويستشف من القطع القليلة التى وصلتنا من انتاج وصناعة القاهرة انه قد شاع استخدام عدة طرق فى صناعة قطع الحلى المختلفة وزخرفتها ، وإهم هذه الطرق الحفر والتخريم والترصيع بالمينا الذى يتم بطريقتين :

— الاولى تصب فيها المينا فى قصوى معنوية صغيرة أشبه ما تكون بالقوالب وبعد حرقها فى فرن خاص تلصق هذه القصوى على سطح القطعة الذهبية فى الاماكن المخصصة لها حسب الزخارف ، وفى هذه الحالة تبرز المينا قليلا عن سطح القطعة . اما الطريقة الاخرى فتتلخص فى حفر الرسوم المراد زخرفتها حفرا عميقا على سطح القطعة ثم تصب المينا فى الاماكن المحفورة ، وتحرق فى فرن خاص ونحصل بعد ذلك على الزخارف المموهة بالمينا ذات الالوان البراقة ، وتعتبر الطريقة الاخيرة اسهل تناولا وأكثر سرعة من الطريقة الاولى ذات القصوى ، ومن أروع امثلة التحف الذهبية المرصعة بالمينا المفصصة التى وصلتنا قرص مستدير صغير من الذهب لمدتنا به حفائر الفسطاط ويحتفظ به متحف الفن الاسلامى بالقاهرة وينسب الى صناعة القاهرة فى العصر الفاطمى (فى القرن الخامس الهجرى — ١١ م) وزخارف هذا القرص موزعة فى ثلاثة اقسام افقية على سطحه ، الاوسط اعرضها وتشغله كتابة كوفية باللون الابيض ومزخرفة باللون الاحمر — اما الارضية التى تقوم عليها الكتابة فذات لون سنجابى . ونص الكتابة الكوفية على القرص : « الله خير حافظا ، وهى مأخوذة من نص الآية القرآنية الكريمة « فالله خير حافظا وهو ارحم الراحمين » اما القسم العلوى والقسم السفلى من القرص فيزخرف كلا منهما فرع نباتى مرسوم باللون الاحمر على ارضية خضراء اللون (شكل ١٣٦) .



شكل ١٣٦ — قرص من الذهب المموه بالمينا — القرن الخامس الهجرى / ١١ م
(متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

والى جانب الترصيع بالمينا عرف صناع القاهرة وصاغتها عدة طرق لزخرفة ونحلية القطع التى يصيغونها من الذهب والفضة بنطريقتها الى رقائق يختلف سمكها حسب القطع المراد صنعها منها، أو بصبها فى قوالب معينة ذات اشكال

مختلفة ، أو بسحبهما الى اسلاك رفيعة أو مختلفة السمك حسب الحاجة ، وتأتى عملية الزخرفة والتحلية بعد ذلك . وقد تعددت طرق الزخرفة واساليبها لدى صناع القاهرة، وأهم هذه الطرق الحز والحفر البارز أو الغائر لتكوين الرسوم الدقيقة المراد زخرفة القطع بها ، كما عرفوا طريقة التخريم وتتم بتفريغ اجزاء من سطح المعدن وفقا لتصميم معين يعده الصانع قبل بدئه فى الزخرفة وغالبا تكون الاجزاء المفرغة أو المخرمة دقيقة للغاية وذات حجم صغير، كما يظهر من القطع التى وصلتنا من صناعة القاهرة استعمال صناعاتها وصاغتها لطريقة التشبيك وتتلخص هذه الطريقة فى اعداد المعدن سواء كان من الذهب أو الفضة على هيئة اسلاك ثم تؤلف منها اشكال مختلفة متشابكة يربط بينهما لحام خاص (شكل ١٣٨) (دكتور زكى محمد حسن — كنوز الفاطميين) .

اما ترصيع وتحلية قطع الحلى المختلفة بالاحجار الكريمة فلم يكن قائما بذاته بل كانت هذه الطريقة تستخدم فى تحلية القطع المحفورة أو المخرمة أو المنفذة بطريقة التشبيك اذ ان الترصيع بالاحجار الكريمة يتمثل فى اضافة او وضع الفصوص اللازمة المختارة فى امكانها المعدة لذلك على سطح القطعة ، ومن الطبيعى أن يكون اختيار قطع الاحجار الكريمة مناسبا فى لونه وشكله وحجمه لقطعة الحلى التى ستزدان بها ولذلك كان من الضرورى أن تقطع هذه الاحجار بمنتهى الدقة وتشكل وفقا للاماكن المعدة لها حتى لا تبدو ركيكة فى امكانها ، أو غير منسجمة اللون مع لون قطعة الحلى نفسها سواء كانت ذهباً أو فضة .

وقد تنوعت منتجات القاهرة من قطع الحلى واختلفت أشكالها تبعا لاختلاف استعمالها ، ومن اهم ما انتجته القاهرة الخواتم التى كان لها اكثر من وظيفة ، فهى احدى وسائل التزيين عند كل من الرجل والمرأة ، كما اتخذت الخواتم فى احدى صورها رمزا للارتباط بينهما عند الخطبة والزواج ، ولا يزال هذا التقليد متبعاً حتى الان ، وبالإضافة الى ذلك استعمل الخاتم للتوقيع به على الوثائق والرسائل المختلفة ، وقد جاء فى صحيح البخارى ان النبى عليه الصلاة والسلام عندما أرسل كتبه الى ملك الروم قيل له : ان الروم لا تقرأ كتابا غير مختوم فاتخذ له خاتما من فضة نقش عليه عبارة « محمد رسول الله » ويضيف المسعودى الى ذلك ان النبى اتخذ هذا الخاتم فى شهر المحرم من العام السابع للهجرة وانه عليه السلام كان يضعه فى يده اليمنى .

على ان اقدم ما عرف بمصر الاسلامية هو خاتم عمرو بن العاص الذى اتخذ شكل ثور ، وكانت الاختام فى ذلك الوقت تزود برسوم حيوانات مختلفة وان كان هذا لم يدم طويلا (دكتور عبد الرحمن زكى — المرجع نفسه) .

وتطورت الخواتم واصبحت تزود بالكتابات المختلفة المحفورة التى تضم اسم

صاحب الخاتم ، كما كانت الخواتم تزود بفصوص من احجار كريمة كالزمرد ، وكان السلطان العثماني منها ثلاثة اختام ذهبية مختلفة الحجم وقد تزودت بفصوص من الزمرد ، وبكتابة تتخذ شكل الطغراء ، وكان السلطان العثماني يحمل الخاتم الصغير ولا يناوله الى كاتبه الا عند الحاجة اليه ، اما الخاتم الاكبر منه فكان في عهدة امين الحريم الذي كان يستخدمه فيما يخص حريم القصر السلطاني من امور ، واما الخاتم السلطاني الثالث وهو اكبرها فهو خاتم الدولة .

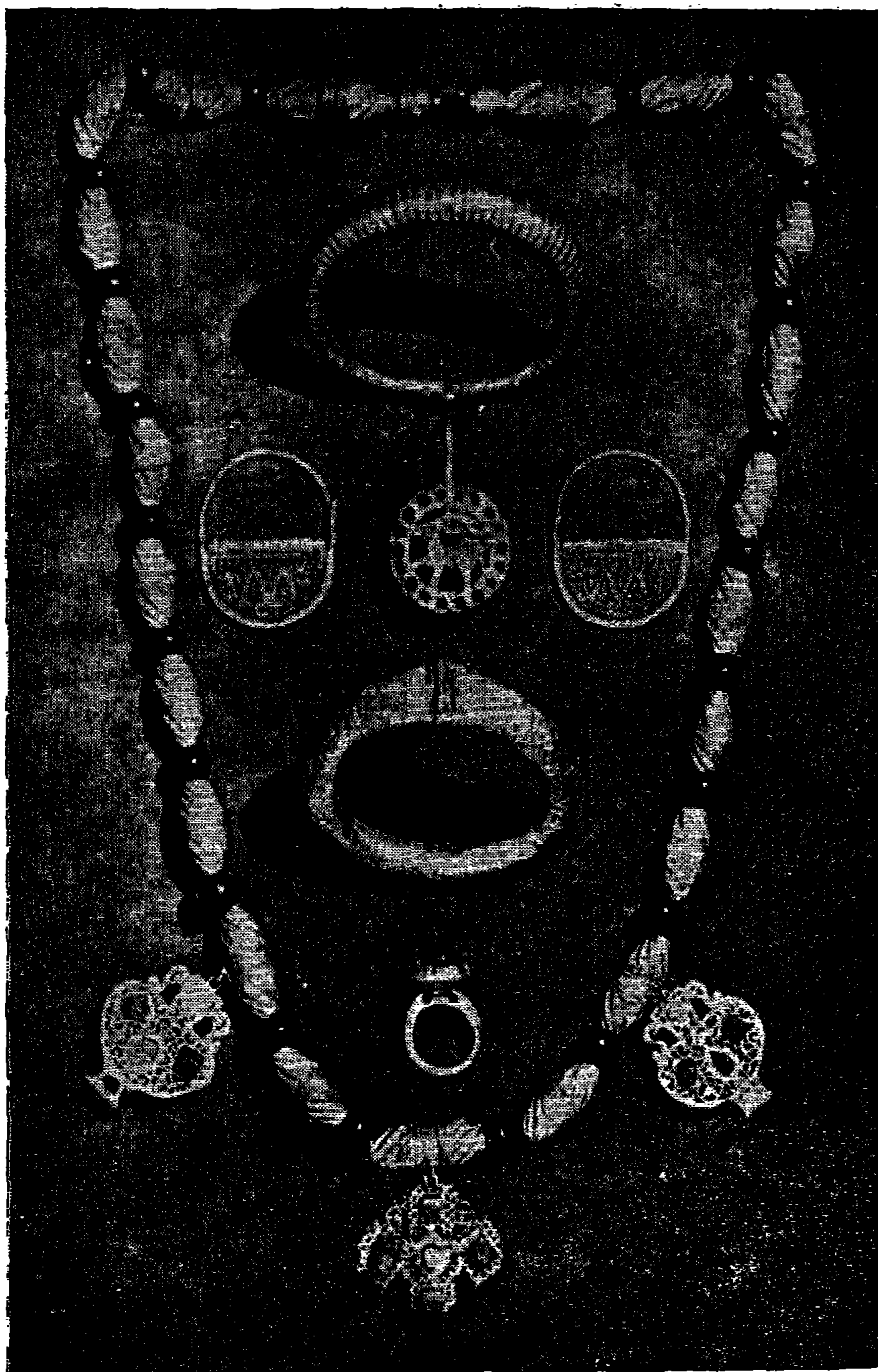
ولم يكن عظماء القوم يضعون اختامهم في اصابعهم بل كان لكل منهم تابع يحمل اختامه في كيس صغير يضعه في جيب قميصه ، ويقدمه لسيدته عند الحاجة لاستعماله .

وقد امدتنا حفائر الفسطاط بنماذج قليلة من الخواتم الذهبية المزخرفة برسوم نباتية دقيقة وترجع الى صناعة القاهرة في العصر الفاطمي كما يحتفظ متحف الفن الاسلامي بالقاهرة بخاتم من الذهب تحليه رسوم نباتية منفذة بطريقة الحفر البارز بالاضافة لاشتماله على فص مثبت به ويرجع هذا الخاتم الى صناعة القاهرة في القرن الثامن الهجري (١٤ م) (رقم السجل ١٦٣٥٤) .

والى جانب الخواتم امدتنا حفائر الفسطاط ايضا بعدد من الاقراط الذهبية التي تلبس في الاذان ، وقد كانت الاقراط مجالا خصبا للصائغ القاهري الذي انتج منها اشكالا متعددة وزخرفها بمختلف وسائل الزخرفة والتحلية ، ويحتفظ متحف الفن الاسلامي بالقاهرة بقرط ذهبي كبير يتخذ شكلا دائريا وتزخرف وسطه رسوم نباتية وهندسية نفذت بطريقة التخريم ويرجع هذا القرط الى صناعة القاهرة في القرن الثامن الهجري (١٤ م) (رقم السجل ١٤٩٩١ — شكل ١٣٧) .

وقد تطورت اشكال وزخارف الاقراط فيما بعد فأصبحت تصنع من الماس والذهب او من الذهب المطعم بالماس ، وفي بعض الاحيان كانت تتدلى من القرط لؤلؤة صغيرة .

وانتجت القاهرة ايضا قطعاً من الحلي على هيئة دلايات اتخذت اشكالا متعددة وكانت تزود في بعض الاحيان بكتابة عربية تضم آية قرآنية أو عبارة دعائية كما كانت نحلى بفصوص من الاحجار الكريمة كالفيروز والزمرد، وقد وصلتنا دلايات متعددة من صناعة القاهرة ويحتفظ متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ببعضها ومنها دلالية ذهبية على هيئة مثلث ترجع الى صناعة القاهرة في العصر الفاطمي ، وتزخرف احد وجهيها رسوم نباتية تتخللها رسوم زهور ،



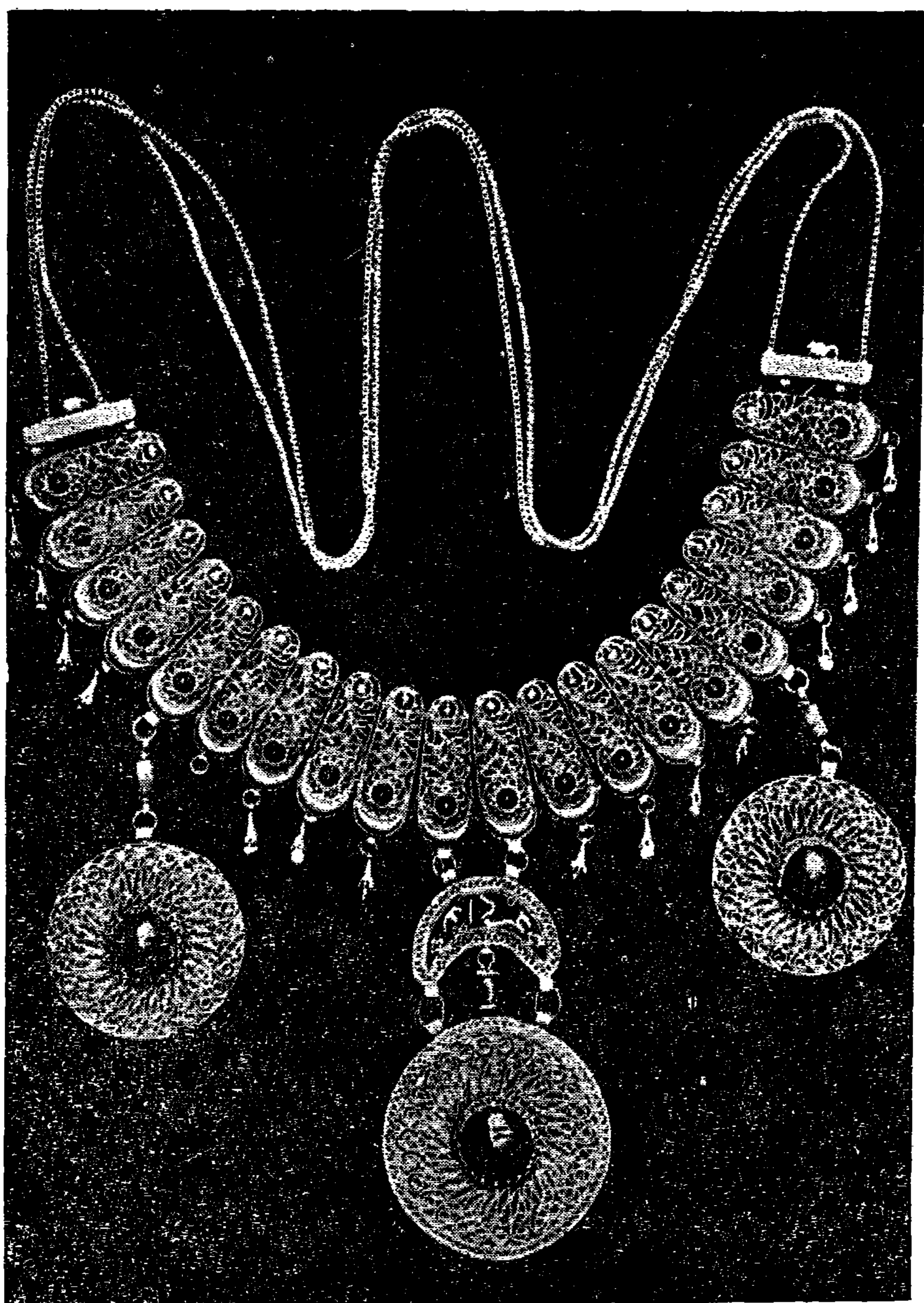
شكل ١٣٧ — مجموعة من قطع الحلى المصرية تضم قلادة وأساور وأقراطا وخاتما
(عن زكى محمد حسن)

وقد نفنت الرسوم بطريقة الترصيع بالمينا المتعددة الالوان (سجل ١٣٢٤٤). واستعملت الزخارف الهندسية بجانب رسوم للطيور في زخرفة دلالية أخرى مصنوعة من الفضة المذهبة وترجع الى صناعة القاهرة في القرن السادس الهجرى (١٢ م) ومحفوطة بالمتحف نفسه وتتخذ هذه الدلاية شكلا دائريا يضم بداخله دائرة أخرى أصغر منه وغير كاملة الاستدارة ويزخرف أحد وجهيها رسوم نباتية وهندسية دقيقة في حين تزخرف الوجه الآخر منها دائرة صغيرة تضم رسوم طائر يمسك بمنقاره فرعاً نباتياً وقد نفنت زخارف هذه الدلاية بترصيعها بالمينا المتعددة الالوان . واستعملت الكتابة العربية في زخرفة بعض الدلايات التي وصلتنا من صناعة القاهرة في العصر المملوكى أيضا ، ومن أمثلتها دلالية ذهبية محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة وترجع الى حوالى القرن السابع الهجرى (١٣ م) وتزينها كتابة نسخية نصها : « عز دائم » وقد استعملت المينا المتعددة الالوان في تنفيذ هذه الزخرفة على سطح الدلاية الذهبية (سجل ١٤٦٠) .

وتعتبر العقود والقلائد من قطع الحلى الهامة التى كانت المرأة القاهرية تحرص على التزين بها ، وقد انتجت القاهرة الكثير من العقود نبات الاشكال المتنوعة الكبيرة والصغيرة ، وكانت العقود والقلائد تصنع غالبا من الذهب كما كانت فى بعض الاحيان ترصع بالاحجار الكريمة ، وتتكون العقود والقلائد فى العادة من أكثر من صف ، والصف يتكون من سلسلة ذهبية تتصل بها قطع صغيرة او كبيرة من الذهب ذات اشكال مستديرة او هلالية وتنظم هذه القطع فى السلسلة بترتيب خاص فيما بينها وبين الصف او الصفوف الاخرى المماثلة له ، ويتكون من هذه الصفوف - المرتبة ترتيبا معيناً - شكل العقد او القلادة ، ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بقلادة كبيرة من الذهب تشهد بما بلغه فن صناعة الحلى بالقاهرة في العصر المملوكى من تطور (سجل ١٣٧٤٦) وتتكون هذه القلادة من عشرين سملكا (اجزاء بيضاوية الشكل صغيرة الحجم) متراسة بجانب بعضها بترتيب خاص أدى لتكوين شكل عقد نصف دائرى ، وقد زودت القلادة بثلاث دلايات ذهبية مستديرة الشكل اشبه ما تكون بالميداليات التى تتدلى منها ، ويتوسط كل دلالية حجر صغير مستدير من الاحجار النفيسة كما يتصل بالدلاية الوسطى هلال صغير ذهبى كتبت عليه بالمينا المتعددة الالوان عبارة « عز دائم » وبالإضافة الى ذلك زود كل سملك بلؤلؤة صغيرة تتصل به من نهايته الخارجية بواسطة حلقة ذهبية صغيرة . (شكل ١٣٨) .

(٢) رقم السجل ١٤٦٠ .

(١) رقم السجل ١٣٧٤٦ .



شكل ١٢٨ - قلادة من الذهب - حوالى القرن السابع الهجرى / ١٢ م
(متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وقد تعددت وتنوعت أشكال العقود ومادة صنعها ، من ذلك ما كانت تترين به نساء القاهرة من عقود طويلة تتكون من قطع الجنيه الذهبية وكان يعرف هذا العقد باسم البندقى . ومن المعروف أنه شاع في عصر المماليك الجراكسة التعامل بالمسكوكات الأوروبية ومن بينها النقود البندقية (الدوكات) التى أطلق عليها أحيانا في أسواق القاهرة اسم البندقى وربما اتخفت هذه العقود من قطع من هذه العملات المسماة بالبندقى . كما كانت تستعمل بعض قطع النقود الذهبية التركية أو المصرية في صنع بعض أنواع العقود والقلائد، ومن أنواع العقود أيضا النوع المعروف باسم « لبة » وهو يتكون من عدة خرزات ذهبية مجوفة أى غير مصبوبة وقد شاع استعمال هذا النوع من القلائد لدى نساء الطبقات الفقيرة لانخفاض ثمنه .

ولم تكن زينة الرقبة قاصرة على العقود والقلائد فقد عرفت نساء القاهرة الاطواق التى تزين الرقبة وكان الطوق يصنع عادة من الفضة أو النحاس الأصفر وقد صنعت من الحديد أيضا اطواق صغيرة تتحلى بها الفتيات الصغيرات . وبجانب العقود والقلائد والاطواق استعملت السلاسل الذهبية أيضا في تزيين الرقبة أو الذراع أو اليد ولهذا تعددت أنواع السلاسل وكانت تزود أحيانا بفصوص من أحجار كريمة أو دلايات .

ومن أهم قطع الحلى التى انتجتها القاهرة الاساور التى تزين بها المرأة يديها والخلخيل التى تزين أرجلها ، وقد تعددت اشكال الاساور وتقنن الصاغة فى تزويدها بالحليات المختلفة مثل الاحجار الكريمة أو الفصوص الثمينة كما كانت بعض الاساور تتخذ شكلا زخرفيا خاصا ، ومن امثلة ذلك ماشاع من صنع أساور من ذهب ينتهى طرفها برأس حيوان كالغزال أو الاسد ومنها ما كان ينتهى طرفه برأس ثعبان وطرفه الآخر يتخذ شكل ذيل ثعبان ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بسوار من الذهب ينتهى طرفاه برأس ثعبان يضمن بينهما محبسا يمكن فتحه وغلقه عند وضع السوار فى اليد أو نزعها منها، ومن الجدير بالملاحظة ان محبس السوار لم يخل من الروح الزخرفية التى اتسم بها الصائغ القاهرى فنراه يزخرفه برنك الكاس الذى اتخذه بعض الامراء فى العصر المملوكى شارة لهم ومن المحتمل ان يكون هذا السوار لاحدى زوجات احد الامراء المماليك . وقد استخدمت الكتابة العربية أيضا فى زخرفة محابس الاساور الذهبية ومن امثلة ذلك الكتابة النسخية على محبس سوار ذهبى آخر بالمتحف نفسه ونصها « العز لك والبقا » وينسب هذا السوار الى صناعة القاهرة فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) (سجل ١٤٨٠٢) .

وكانت بعض محابس الاساور تتسع لعبارات كتابية طويلة ومثال ذلك العبارة

المكتوبة على محبس سوار من الذهب مصنوع بطريقة تشبيك وجدل الاسلاك الذهبية بعضها ببعض ، اما المحبس نفسه فشكله مستدير وتزخرفه نجمة سدسة الشكل تشغلها كتابة عربية تضم القول المأثور « عز من قنع وذل من طمع » ويمكن ارجاع هذا السوار الى صناعة القاهرة في العصر المملوكى فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) وهو محفوظ بمتحف الفن الاسلامى أيضا (سجل ١٦٤٣٥) .

اما الخلاخيل التى يكاد يقتصر استعمالها الان على المرأة الريفية فكانت تُصنع من الذهب أو الفضة، كما عرفت المرأة الخزام وهو عبارة عن حلقة من الذهب أو النحاس الاصفر وتعلق به ثلاث خرزات زجاجية أو أكثر مختلفة الالوان وكانت تضعه المرأة الريفية فى الجانب الايمن من انفها ويتدلى بعضه امام فمها مما كان يضطرها الى أن تمسكه بيدها عندما تأكل مثلا ، وقد انقرضت هذه الحلية أو كادت فى وقتنا الحاضر .

الاسطرلاب

الدكتور حسن الباشا

اتجه الانسان منذ القدم الى السماء بنظره وأخذ بها وبما فيها من نجوم وكواكب ولاحظ العلاقة الوثيقة بينها وبين الارض وأثرها البالغ على الارض وما فيها من حياة ، كما لاحظ أن بعض الحوادث التي تجرى على الارض ترتبط بصلة مباشرة ببعض الكواكب كصلة المد والجزر مثلا بالقمر ومن ثم حاول أن يربط بين البشر وحياتهم وطبائعهم وأقذارهم وبين الفلك .

وراعه جدا أثر السماء في الارض حتى ضل أحيانا فاتخذ الكواكب آلهة من دون الله .

ثم جاء الاسلام فوجه الناس الوجهة الصحيحة فالسمااء وما فيها من نجوم وكواكب ان هى الا آية من آيات الله ودليل على وجوده كما أن فيها منافع للبشر فعن طريقها يعلمون عدد السنين والحساب وعلى حرارة الشمس يعيشون وينورها يستضيئون وبالنجم في ظلمات البرد والبحر يهتدون، واشتدت عناية المسلمين بالفلك والكواكب وذلك لصلتها المباشرة بشعائر العبادات من صلاة وصيام وحج وزكاة اذ أن أوقاتها جميعا تحدد بواسطة الشمس والقمر فترتبط مواعيت الصلاة بصفة اساسية بالشمس وترتبط مواعيت الصيام بالشمس والقمر معا وترتبط مواعيت الحج والزكاة خاصة بالقمر .

وتجلت عناية المسلمين بالفلك منذ فجر الاسلام في دراساتهم العلمية والفنية المتصلة بالفلك وفي اهتمام عامة المسلمين وخاصتهم بالنجوم والكواكب ورصدها ومحاولة الكشف عن العلاقة بينها وبين حياتهم على الارض .

ولقد وصلنا صورة للسماء وبروجها مرسومة على بطن قبة فى قصر عمره بصحراء الشام ترجع الى عهد الخليفة الاموى الوليد بن عبد الملك (حوالى سنة ٧١٥م) وتعتبر هذه الصورة هى الوحيدة من نوعها المرسومة فى بطن قبة . وعلى الرغم من أن راسم هذه الصورة قد استمد بعض معلوماته الفلكية من التراث الكلاسيكى فإنه لم يصلنا أثر علمى أقدم منها يعادل فى أهميته ودقته العلمية هذه الرسوم .

ومن ثم فإن هذه الصورة تعتبر وثيقة ذات قيمة علمية كبيرة فى دراسة الفلك الى جانب قيمتها الفنية .

وبعد هذه الرسوم بنحو خمسين سنة ظهرت مؤلفات عربية عظيمة عن الفلك . ومن أشهر المؤلفات العربية القديمة كتاب مجموعات النجوم وصور الكواكب الثابتة الذى كتبه أبو الحسين عبدالرحمن بن عمر الصوفى فى النصف الثانى من القرن العاشر بعد الميلاد .

وقد وصلنا من هذا الكتاب مجموعة من النسخ المخطوطة تشتمل على رسوم فلكية كثيرة تمتاز بقيمتها الفنية بالإضافة الى أهميتها العلمية .

ولم تقف عناية المسلمين بالفلك عند حد الدراسات النظرية بل انهم برزوا ايضا فى مجال الدراسات العملية وشيدوا المراصد وصنعوا آلات فلكية كثيرة .

ومن أهم الآلات الفلكية التى عنى المسلمون بصناعتها الاسطرلاب .

والاسطرلاب لفظة معربة عن اليونانية وأصلها استرولابس من « استرو » بمعنى « نجم أو كوكب » و « لابيرون » بمعنى « أخذ » ويقال له أيضا استرلاب ، أو اصطرلاب .

والاسطرلاب آلة من آلات الرصد تستخدم فى علم الفلك وقد استعمله العرب فى قياس مدى ارتفاع الكواكب والنجوم ومدى ميلها وفى تتبع ظهورها واختفائها ومعرفة بروجها وأوقات الليل والنهار كما استخدموه أيضا فى حساباتهم الجغرافية والطبغرافية وفى معرفة الشرق والغرب وموقع المكان على الأرض وخط طوله وعرضه وارتفاع ما بين مكانين واسترشدوا به فى الملاحة وكذلك أفادوا منه فى شعائر الصلاة فاستخدموه فى التعرف على سمت القبلة وعلى مواقيت الصلاة .

وقد وصلنا أسطرلاب من النحاس من سورية سنة ٧٣٥ هـ (١٣٣٥م) بأمر الشيخ شمس الدين بن سعيد رئيس المؤنثين بالجامع الاموى بدمشق، ويصنع الاسطرلاب عادة من النحاس الاصفر أو البرونز، ويتألف من عدة أجزاء أهمها جسم الاسطرلاب نفسه ويسمى أم الاسطرلاب وهى عبارة عن صفيحة كبرى ذات طوق جامعة لباقي الصحنات مع الشبكة اما الصحنات فاقراص مستديرة يتراوح عددها فى الاسطرلاب ما بين ثلاثة وعشر وربما أكثر وتثبت الاقراص بحيث لا تتحرك عند الاستعمال وتضم مع الشبكة من ثقب فى مركزها بواسطة قطب يسمى المحور . ويحفر على كل صفيحة ثلاث دوائر على المركز تمثل الصغرى مدار السرطان والوسطى مدار الحمل والميزان والكبرى مدار الجدى .

أما الشبكة وتسمى العنكبوت فهي صفيحة ذات خروق ونتوءات تعين بعض الكواكب وهي تكون وجه الاسطرلاب وتشتمل الشبكة على دائرتين ، الكبرى من المركز تمثل مدار الجدى والصغرى مركزها مدار السرطان وعليها البروج الاثنا عشر وقوس مداره رأس الحمل والميزان وهو مدار الاعتدال وتشتمل الشبكة على عتبة لتحريكها .

أما ظهر الاسطرلاب فينقسم عادة الى اربعة ارباع الدائرة والى ٣٦٠ درجة وينقش فيه أحيانا أسماء البروج وغيرها من الرسوم اللازمة .

ويوجد على ظهر الاسطرلاب ساق متحركة تسمى عضادة وفيها شطبتان مثقوبتان ويؤخذ بها ارتفاع الشمس بالنهار والكواكب بالليل وكذلك الأبعاد والمرتفعات الأرضية .

ويلق الاسطرلاب عند استعماله لاخذ الارتفاع والرصد من حلقة تسمى العلاقة تتصل بجسم الاسطرلاب بواسطة جزعين هما العروة والكبرى .

وتكتب الأرقام على الاسطرلاب عادة بالحروف فيستعاض عن الواحد بالالف وعن الاثنين بالباء وعن الثلاثة بالجيم وهكذا حسب قاعدة تحويل الأرقام الى حروف بحساب الجمل كما كانت تكتب أيضا أسماء البروج والمدن والكواكب وغيرها . وفي كثير من الأحيان كان يرمز الى البروج بصورها المعروفة وهي الحمل والثور والجوزاء والسرطان والاسد والسنبلة والميزان والعقرب والقوس والجدى والدلو والحوت .

وقد عرفت أنواع مختلفة من الاسطرلاب واقدمها الاسطرلاب المسطح وهو المستنبط من تسطيح الكرة السماوية مع حفظ الخطوط والدوائر المرسومة عليها وقد اعتنى العرب بعمله منذ عهد الخليفة العباس المنصور (١٣٦ هـ — ١٥٨ هـ) .

واختلفت أنواع الاسطرلاب حسب اختلاف الاستعمال فعرف مثلا الكرى والهلالى وغيرهما واخترع المظفر بن المظفر الطوسى المتوفى سنة ٦١٠ هـ (١٢١٣ م) اسطرلابا سمي بالخطى أو عصا الطوسى ، وكان على هيئة مسطرة الحساب والقياس .

ونشأ حول الاسطرلاب بعض العلوم التى تبحث فى كيفية صناعته وعمل خطوطه على الصفائح وكيفية استعماله ووضعه فى كل عرض من الأقاليم . وعن المسلمون بالكتابة فى هذه العلوم منذ عهد المنصور فى النصف الاول من القرن الثانى الهجرى حتى نهاية القرن الثالث عشر (١٩ م) ولم يقتصر

التأليف فى ذلك على العرب بل أسهم أيضا فى هذا المجال الشعوب الاسلامية
الاخرى من فرس وترك وغيرهم •

وقد وصلنا أسماء كثيرة من الكتب والرسائل التى تناولت الكلام عن هذا
الموضوع •

ويقال أن أول مسلم عمل اسطرلابا وألف فيه كتابا هو ابراهيم بن حبيب
الفزارى المتوفى سنة ٧٧٧ م وكان من فلكى الخليفة المنصور •

وتحتفظ دور الكتب المختلفة بمجموعة كبيرة من المؤلفات عن الاسطرلاب
واستعماله وصناعاته ورسومه ، بعضها منظوم • كما تم طبع بعض هذه المؤلفات
وترجمته الى لغات أخرى • ومن هذه المؤلفات كتاب العمل بالاسطرلاب وذكر
آلاته وأجزائه لابن الصفار أبى القاسم أحمد بن عبد الله الغافقى وقد ترجم الى
اللاتينية والى العبرية ونشرته مجلة المعهد المصرى للدراسات الاسلامية فى
مديد •

واشتهر كثيرون فى مختلف اقطار العالم الاسلامى بصناعة الاسطرلاب وكان
هؤلاء يسمون الاسطرلابيين وقد يقال لهم أيضا الاسترلابيون أو
الاصطرلابيون •

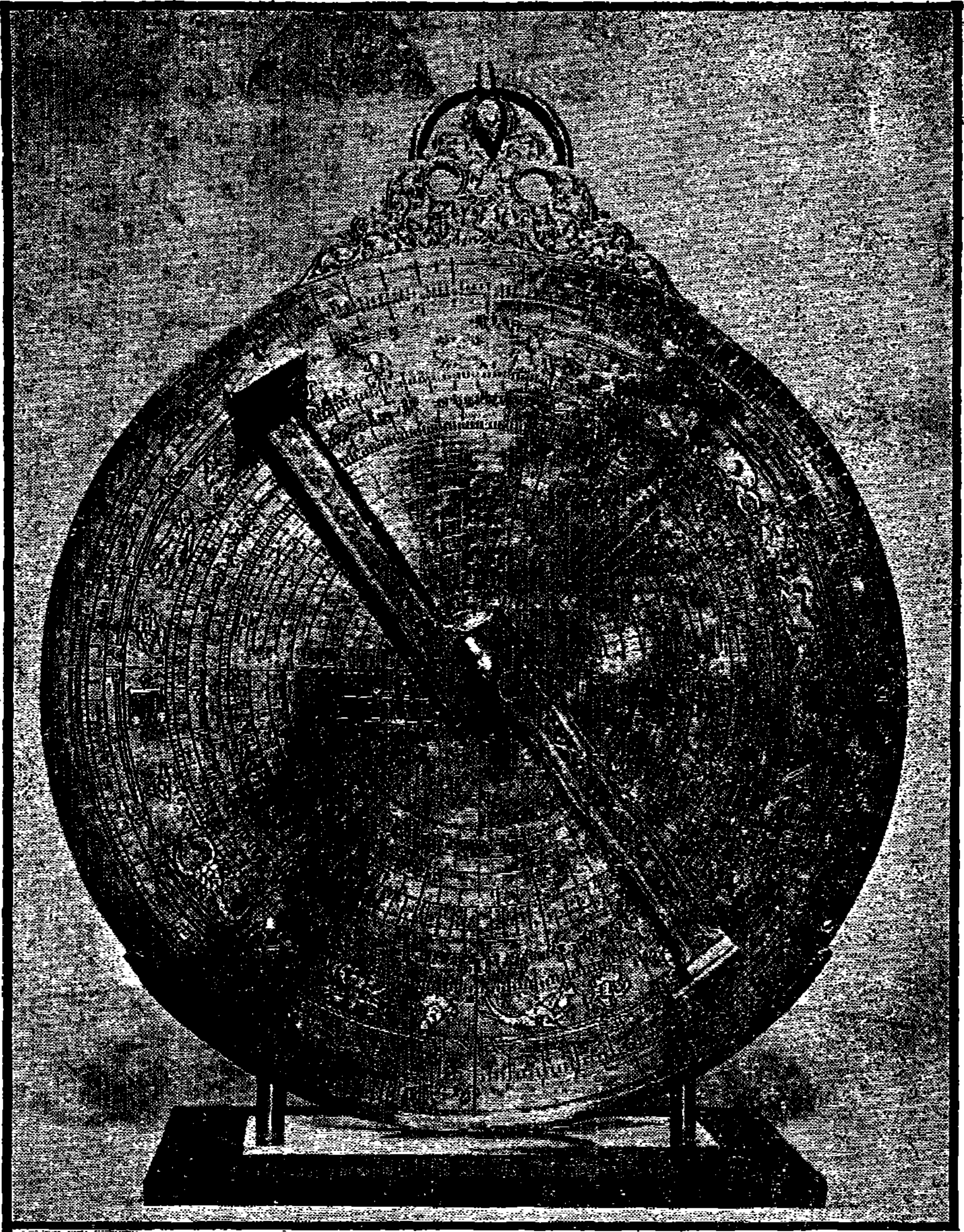
وقد ذكرت المؤلفات أسماء عدد كبير من هؤلاء الاسطرلابيين كما وردت
أسماء كثيرين منهم على بعض الاسطرلابات التى وصلتنا والتى ترجع الى
عصور وأقطار اسلامية مختلفة •

وترد أسماء الاسطرلابيين على الاسطرلابات عادة مسبوقة بالفاظ معينة
مثل : عمل ووضع ونق ورسم وابتكر وألف وصنف كما كان الاسطرلابى يلقب
بالفلكى والمعدل والموقت •

ويمتاز الاسطرلابى عن غيره من صناع المعادن أو العلماء النظريين بأنه كان
يجمع بين الامام بعلم الفلك وما يتصل به من العلوم وبين الخبرة والمهارة
الصناعية •

ومن أشهر الاسطرلابيين الذين وردت أسماؤهم على اسطرلابات عبد الكريم
المصرى الذى صنع بمصر اسطرلابا فى سنة ٦٣٢ هـ ويحتفظ به المتحف
البريطانى بلندن (شكل ١٣٩) •

والاسطرلاب مصنوع من النحاس الاصفر ومكفت بالفضة والنحاس الاحمر •
أما زخارفه المكفنة بالفضة فتتكون من رسوم الارابيسك العربية المورقة
وخاصة فى المنطقة العليا التى تتصل بها الحلقة أو العلاقة وتزخرف دائرة



شكل ١٣٩ - اسطرلاب من النحاس المكثت بالفضة من صنع عبد الكريم المصرى
سنة ٦٢٣ هـ / ١٢٢٥ م (المتحف البريطانى)

الاسطرلاب الداخلى رسوم عدة بروج سماوية تتخذ اشكالا آدمية وحيوانية وتحليها الى جانب ذلك رسوم نباتية متشابكة . اما الدائرة الخارجية فتضم اشكالا دائرية ورسوما نباتية زخرفية . ويشتمل الاسطرلاب على عدة

كتابات مكفّنة أيضا ومنفّذة بالخط الكوفى وأهمها الكتابة التى ضمت توقيع الصانع وتاريخ صنعه للاسطرلاب وتقرأ كما يلى :

« صنعه عبد الكريم المصرى الاسطرلابى بمصر الملكى الاشرفى الملكى المعزى الشهابى فى سنة خلع عفا الله عنه » وتدلنا كلمة « خلع » على تاريخ صنع هذا الاسطرلاب مكتوبا بطريقة حساب الحروف بتحويل كل منها الى عدد معين المعروفة بحساب الجمل وفيها يساوى حرف الخاء ٦٠٠ واللام ٣٠ والجيم ٣ فيصبح التاريخ ٦٣٣ هـ (١٢٣٥ م) . وبناء على هذا التاريخ وعلى ما تضمنه توقيع الصانع من اشارة لصنعه الاسطرلاب بمصر فان هذا الاسطرلاب يعد من مفاخر ما أنتجته القاهرة فى العصر الايوبى من منتجات معدنية مكفّنة . على أنه تجدر الاشارة الى المعلومات التى أمدتنا بها الالقاب التى ذكرها الصانع فى توقيعها اذ تفيدنا هذه الالقاب فى تحديد مالك هذا الاسطرلاب او الأمر بصنعه وهو السلطان الاشرف موسى ابن السلطان العادل الايوبى ، وقد كان الاشرف موسى يتولى الحكم فى بلاد الجزيرة (العراق) فى عهد أخيه الملك الكامل الذى كان يحكم مصر فى الفترة من سنة ٦١٥ الى ٦٣٥ هـ ، وعلى هذا يمكننا القول ان هذا الاسطرلاب صنع بمصر لحساب الاشرف موسى بن العادل وفى حياته وذلك لاشتغال القاب الصانع على لقب « الملكى » الذى كان يدل فى مصطلح الالقاب على كتابته فى عهد السلطان المشار اليه .

هذا ويحتفظ كثير من متاحف العالم بمئات الاسطرلابات التى تشهد — بفضل ما تمتاز به دقة علمية واتقان صناعى وجمال فنى — بما كان يتمتع به الاسطرلابيون من نوق فنى مكنهم من اضعاف مساحة جمالية على تلك الآلة العلمية . والحق أن الاسطرلاب آلة يتجلّى فيها روعة المزج بين العلم والصناعة والفن .

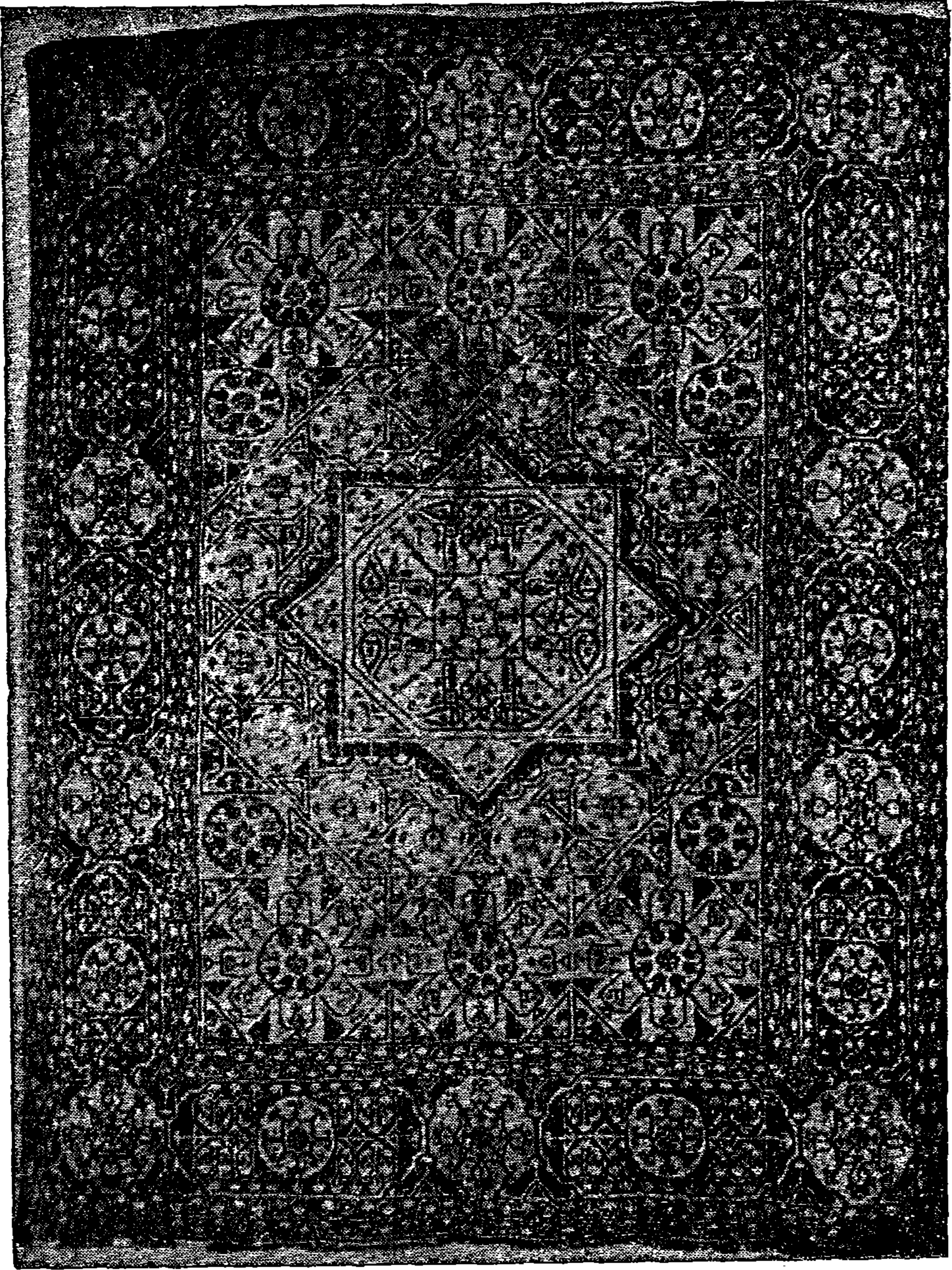
السجاد

الدكتور عبد الرحمن فهمي

أما عن سجاجيد القاهرة فيخبرنا المقرئ في خطه ابن الخليفة المعز لدين الله الفاطمي قد انفق اثنين وعشرين ألف دينار في سبيل اتمام بعض السجاجيد الثمينة .

كما يتحدث المؤرخ نفسه باسهاب عن خزائن الفرش والامتعة الفاطمية في عهد الخليفة المستنصر بالله ويذكر ما كانت تحويه من سجاجيد وبسط مطرزة بالذهب والفضة وعليها شتى انواع الزخارف والرسوم كالطيور والفيلة والواقع ان سياسة الفاطميين العامة والابهة والجلال اللذين كانا ميزة حكمهم كل ذلك جعلهم يعتنون كل العناية بصنع اجمل السجاجيد واثمنها لاستخدامها في الصلاة او لتغطية ارضية دورهم او تعليق بعضها كستائر في قاعات قصورهم ولقد اشار بعض الكتاب الى السجاجيد التي كانت تشتمل عليها قاعة الذهب التي اسسها العزيز بالله بالقاهرة ليجتمع فيها مجلس الملك . ولاريبان صناعة السجاجيد كانت مزدهرة في القاهرة كما يتضح من بعض الاشارات التي سجلها لنا اليعقوبي وناصر خسرو ومما عثر عليه في حفائر الفسطاط من بعض قطع السجاد . وتعتبر صناعة السجاجيد من أعرق الصناعات الفنية التي عرفتها مصر وقد كشفت حفائر المتحف الاسلامي بالقاهرة عن كثير من قطع السجاجيد المصرية الاسلامية التي ترجع الى ما قبل العصر الفاطمي او الى العصرين الاموي والعباسي . غير ان اهم ما أنتجته القاهرة من سجاجيد يرجع الى عصر المماليك في القرن ٨ هـ ١٤ م وما بعده (شكل ١٤٠ — ١٤٢) .

وقد اشار المقرئ الى مجموعات السجاجيد القاهرية « من عمل الشريف » كان يزخر بها قصر قوصون أحد أمراء السلطان الناصر محمد بن قلاوون وقد وصلت اليها مجموعة نادرة من سجاجيد القاهرة المملوكية وهي سجاجيد تتميز بالالوان البراقة التي لا تتعدى اللون الاحمر والازرق والاخضر ، بالزخارف ذات الاشكال الهندسية الدقيقة والازهار الطبيعية ، وقد اغرم بجمال هذه السجاجيد بعض الفنانين الاوروبيين في عصر النهضة وخاصة من فناني البندقية في القرن ١٦ فرسموها في لوحاتهم ومن امثال هؤلاء كاربارتشيو Carpaccio . وقد ظلت السجاجيد القاهرية موضع عناية علماء الآثار في مختلف انحاء العالم فعملوا منذ سنة ١٩٢٠م على دراستها وتحليل



شكل ١٤. — سجادة من صناعة القاهرة — حوالي القرن التاسع الهجرى / ١٥ م
(متحف برلين)

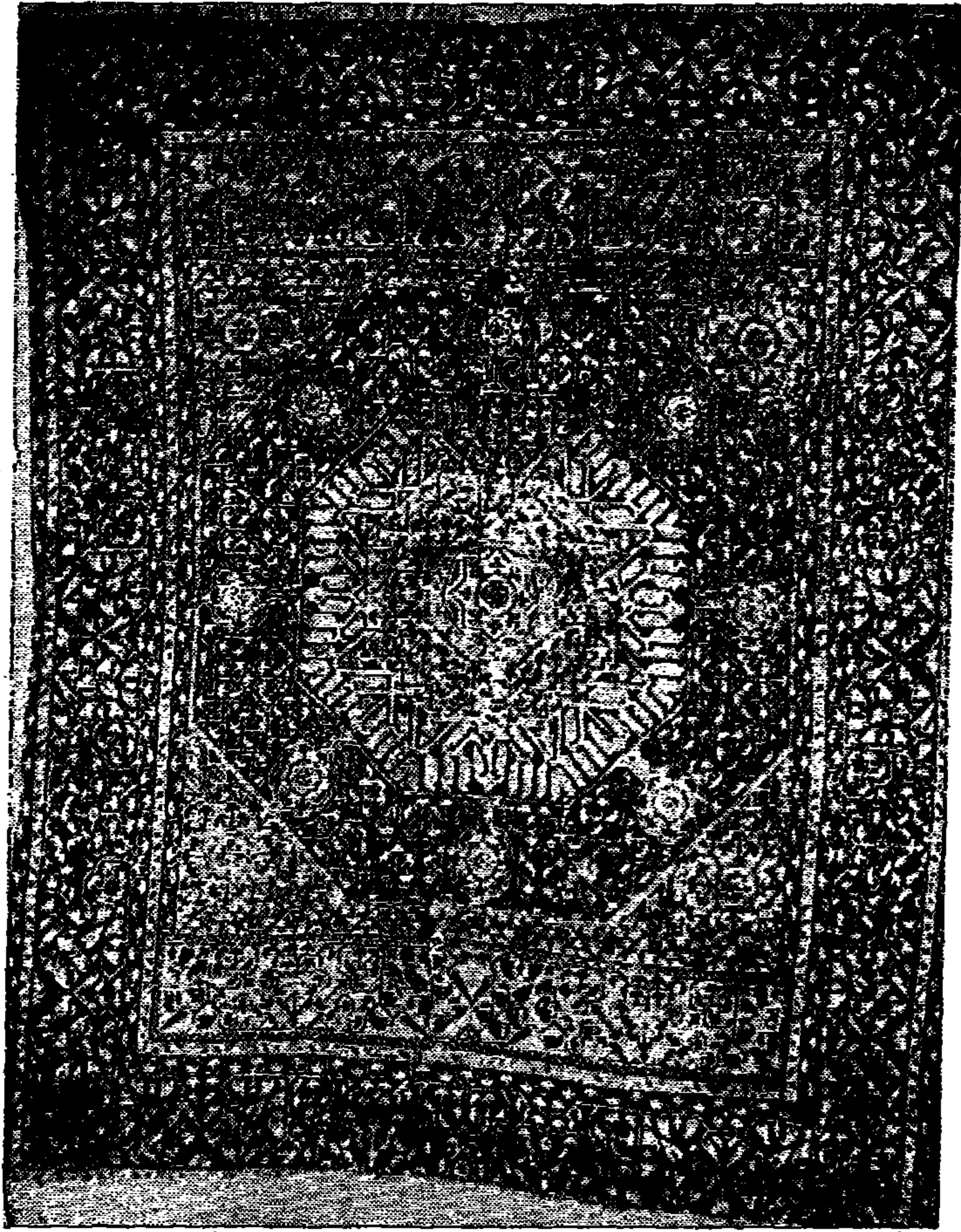
زخارفها وعلى رأس هؤلاء العلماء الاساتذة الالمان زاره Sarre وكوتل
Kühnel واردةمان Erdmann وقد لاحظوا جميعا التشابه الشديد بين تصميم
هذه السجاجيد القاهرية وبين ما وجد من نقوش على التحف المعدنية وجلود

الكتب المملوكية وكذلك بينها وبين الفسيفساء الرخامية التي نراها في ارضية المساجد والقصور في القاهرة الممالك .

وقد استقرت صناعة السجاجيد القاهرية مزدهرة حتى نهاية القرن ١٧ اذ نرى الرحالة البندقي باربارو Barbaro يعقد مقارنة بين هذه السجاجيد القاهرية والسجاجيد الايرانية التي عرفتها ايطاليا فيشهد بتفوق صناعة سجاجيد القاهرة ومما يشهد بجودة صناعة السجاجيد بالقاهرة ان سلاطين الدولة العثمانية كانوا يلحون في طلب صناع السجاجيد القاهرية للسفر الى اسطنبول والعمل هناك في مصانعها وقد سافر فعلا في عهد مراد الثالث احد عشر صانعا قاهريا اخذوا معهم من القاهرة كميات وافرة من الصوف المصبوغ وتشير السجلات الخاصة بمسجد الوالدة في اسطنبول الى السجاجيد القاهرية التي كانت في هذا الجامع . كما لقيت سجاجيد القاهرة رواجاً عند الاثرياء في اوربا وتشير كذلك السجلات القديمة الخاصة بوصف ممتلكات اسرة دي مديتشي الايطالية ان هذه الاسرة كانت تمتلك ثمانيا وعشرين سجادة من صناعة القاهرة .

على ان ابلغ ما سجل عن سجاجيد القاهرة ورد ذكره في كتابات الرحالة تيفنو Theveno الذي زار القاهرة عام ١٦٦٣ وقد وصف لنا مناسج السجاجيد القاهرية وذكر انها من صناعات القاهرة التي تسترعى الانتباه وذكر ان القاهرة تنتج كميات كبيرة من اجمل السجاجيد واروعها وتصدرها الى القسطنطينية والى الممالك المسيحية حيث تعرف هناك باسم السجاجيد التركية ويصف تيفنو طريقة الصناعة فيقول انه شاهد في مصانع النسيج عمالا من الشبان والغلمان الصغار يزاولون عملية النسيج بمهارة وسرعة تبعث على الدهشة وتدعو الى الاعجاب اذ يواجهون الانوال وبايديهم اليسرى خيوط الصوف المختلفة الالوان وبايديهم اليمنى سكاكين يقطعون بها الصوف بعد كل عقدة يعقدونها . في حين يمر بينهم بين فرصة واخرى رئيس العمل حاملا بيده التصميم المرسوم لهذه السجاجيد ليقابل بينه وبين ماتمن نسجها ، وتراه يرشد الصانع الى مايجب ان يعملوه ويأمر لهم بما هم في حاجة اليه من كل لون من الوان الصوف . ويقوم بذلك بسرعة فائقة كأنه يقرأ في كتاب مفتوح .

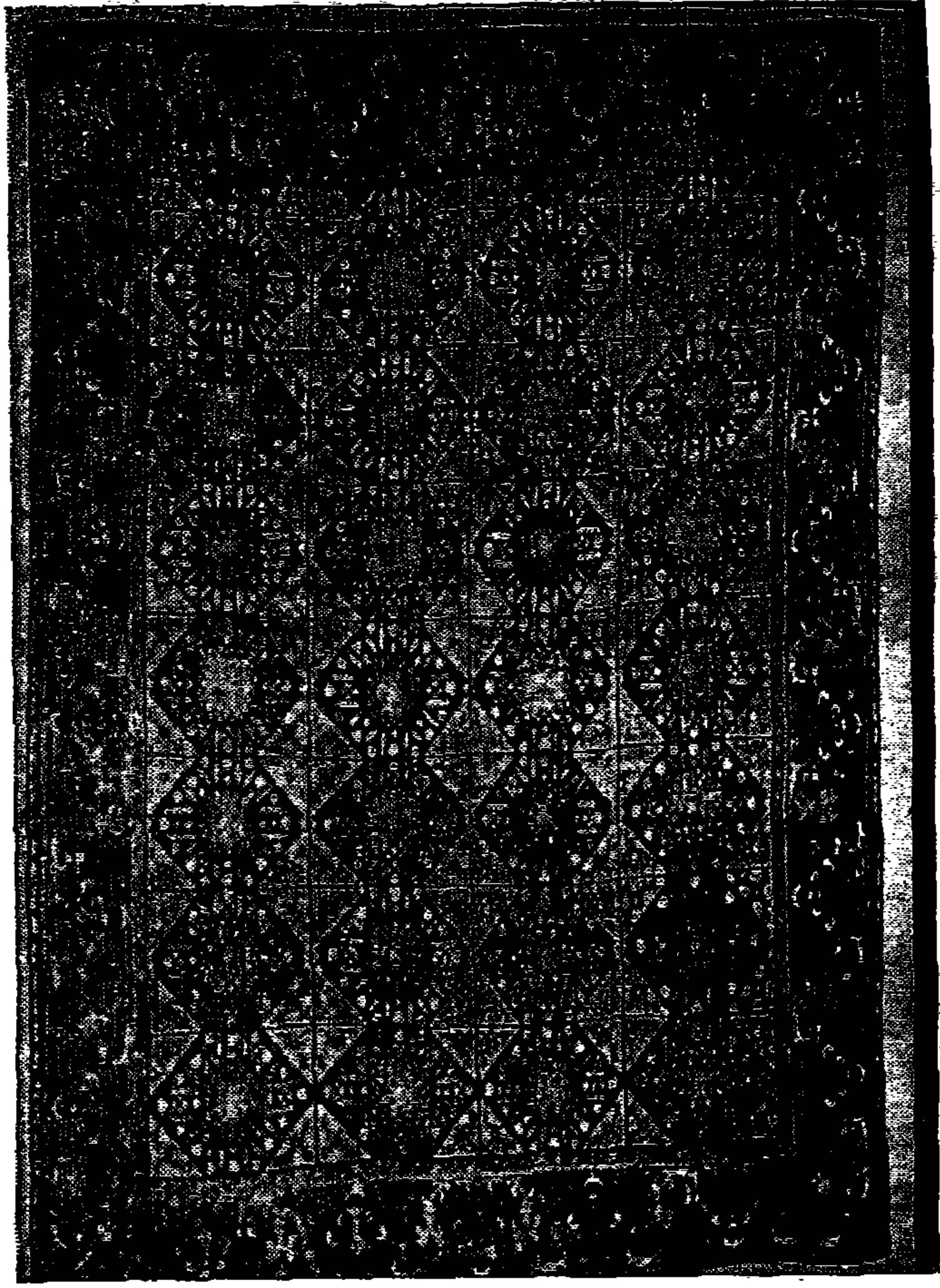
وقد انتجت المصانع القاهرية منذ العصر المملوكي ثلاثة أنواع من السجاجيد وتتجلى في النوع الاول عظمة الفنون في القاهرة الممالك وتتشابه عناصره تشابها يكاد يكون تاما مع زخارف التحف المعدنية المملوكية والنافورات الرخامية وجلود الكتب القاهرية (شكل ١٤٠) وتبدو في النوع الثاني تأثيرات الفن التركي في زخرفته بمجموعة من الاوراق المسننة وزهرات القرنفل والورد وكان من الطبيعي ان تظهر هذه التأثيرات منذ ان أصبحت مصر ولاية عثمانية في عهد السلطان سليم أما النوع الثالث فيبدو في تصميم زخارفه اثر الفنون



شكل ١٤١ - سجادة من صناعة القاهرة في عصر المماليك
حوالى القرن العاشر الهجرى / ١٦ م (متحف برلين)

المصرية القديمة وخاصة في ظهور رسوم التخيل وزهرات اللوتس وبراعمها
وأوراق البردى (شكل ١٤١) .

ومما يبعث على الاسف ان جميع النماذج التى بيعت من سجاجيد القاهرة
تعيش اليوم غريبة عن وطنها «القاهرة» ويبدو أن زخارفها قد بهرت كثيرا من
الهواة الاوروبيين فتنافسوا على شرائها من اسواق الشرق المختلفة وعملوا على
تهريبها الى اوروبا حيث قاموا بعرضها فى مجموعات خاصة فى قصورهم
ومتاحفهم ويحتفظ متحف فينا بالنصيب الاوفر من السجاجيد القاهرية ومهما
يكن من شيء فان هذه السجاجيد تقوم فى تلك البلاد بدور السفير الصادق الذى
يبصر الاوروبيين بمجد القاهرة الفنى التليد (شكل ١٤٢) .



شكل ١٤٢ — سجادة من صناعة القاهرة — حوالى القرن الحادى عشر الهجرى / ١٧ م
(متحف واشنطن للنسوجات)

هذه صفحة من عظمة القاهرة فى الصناعة ربما اتى عليها النسيان فلا يذكرها اليوم الا القليل من المتخصصين بل هذه وثيقة ناطقة بعلو كعب القاهرة فى نسج السجاجيد وكان الاهمال قد طوى هذه الامجاد عدة قرون ثم نشرتها الدراسات الاثرية فى السنين الاخيرة وما انسب ان نذكرها اليوم فى عيد القاهرة الالفى لنضيف الى حضارة القاهرة وفنونها سطورا جديدة يتلأأ فى ثناياها رقى الفن القاهرى وسمو ذوقه ودقة صناعته مما جعل ملوك اوروبا يتهافتون على اقتناء هذه السجاجيد القاهرية كما تشهد بذلك سجلات القصر الملكى فى اسبانيا فى عهد شارل الثانى سنة ١٦٧٧ م بل لا زال متحف غرناطة يمتلك سجادتين من هذه السجاجيد القاهرية

كرسى المصحف

الدكتور حسن الباشا

يختلف الفن الاسلامى فى هدفه عن الفنون التى تنسب الى الاديان الاخرى كالفنون المسيحية والفنون البوذية : ذلك ان الفن الاسلامى على عكس هذه الفنون لم يهدف الى تجسيد المعتقدات ولم يستخدم الصور او التماثيل لشرح العقيدة او للتعبير عن القصص الدينية .

ومع هذا فقد ارتبطت الفنون التى ظهرت فى المجتمعات الاسلامية ارتباطا وثيقا بالدين : اذ بذل الفنانون المسلمون جهودهم فى خدمة المؤسسات الدينية من مساجد ومدارس وخانقاوات ، كما عنوا بصناعة الاثاث والادوات الدينية وذلك تعبيرا عن حبهم للاسلام وتقديرهم له ، كما اقبلت طوائف الشعب من جهة اخرى على اقتناء الادوات ذات الصلة بالدين وطقوسه ، وحرصت على ان تكون هذه الادوات على مستوى رفيع من جودة الصناعة وجمال الزخرفة حتى تتناسب مع جلال وظيفتها .

وهكذا نجد انه فى ظل الاسلام وفى خدمته ارتقت الصناعات والزخارف واكتسب الصناع والفنانون المسلمون خبرات عالية ، وأحرزوا تقدما كبيرا فى المجالين التطبيقى والفنى . وليس ادل على ذلك من التحف الاسلامية الجميلة التى خلفها لنا هؤلاء الصناع المبدعون فى جميع مجالات الفنون التطبيقية : من نسيج وزجاج ومعادن واخشاب وغيرها . ولا تزال الادوات والاثاثات الاسلامية تسترعى النظر وتخلب اللب بجمالها وحسنها وان الزائر الى اى متحف اسلامى ليهرب بما يشاهده من تحف اسلامية جميلة كالمشكاوات والكراسى والمناضد وجلود الكتب وغير ذلك من الادوات التى صنعها هؤلاء الفنانون العظماء .

ومن التحف التى ارتبطت بالاسلام وبلغت فى ظله درجة عالية من الجودة والتجميل كراسى المصاحف التى كانت تصنع لتحمل المصحف مفتوحا حتى يتسنى القراءة فيه . وقد وصلتنا من كراسى المصاحف مجموعة من النماذج الجميلة تنسب الى مختلف اقطار العالم الاسلامى (شكل ١٤٣) .

وترجع العناية بكراسى المصاحف الى ارتباطها الوثيق بالمصحف الشريف وقراءته .

وكانت كراسى المصاحف مما يتقرب به المسلمون الى الله : اذ كانوا يأمرؤن بصناعتها ويوقفونها على المؤسسات الدينية المختلفة من مساجد ومدارس واضرحة وغيرها .

ومما تجدر الإشارة اليه أن كرسى المصحف كان يعرف باسم « الرجل » .
وفى متحف قونيه كرسى مصحف عليه كتابة أثرية بالنسخ السلجوقى تتضمن
وقفية بتاريخ سنة ٦٧٨ هـ (١٢٩٧ م) جاء فيها « وقف هذا الرجل على التربة
المطهرة سلطان العارفين جلال الحق والدين قدس الله سره عبده جمال الدين
الخادم الصاحبى »

ومن الملاحظ أنه قد أطلق في هذه الكتابة لفظة « الرجل » على كرسى المصحف
ومن المحتمل أنه قد قصد بالكلمة « الرجل » بمعنى الاثاث وتشبيهها بالكرسى
المصحف بأعواد رجل البعير ولا يزال كرسى المصحف يعرف بالرجل فى
الباكستان .

وقد وصلنا من القاهرة مجموعة من كراسى المصحف ذات قيمة فنية
وأهمية تاريخية . وبمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة لوح خشب من كرسى
مصحف كان بجامع الازهر عليه كتابة أثرية تتضمن وقفية بتاريخ سنة
٨٥٨ هـ (١٤٥٤ م) جاء فيها : « أوقف هذا المصحف المبارك الجنب العالى
صرود السيفى جرياش وأوقف له قيراطا بمنية البكرى على يد الجنب البدرى
لؤلؤ مقدم الممالك » .

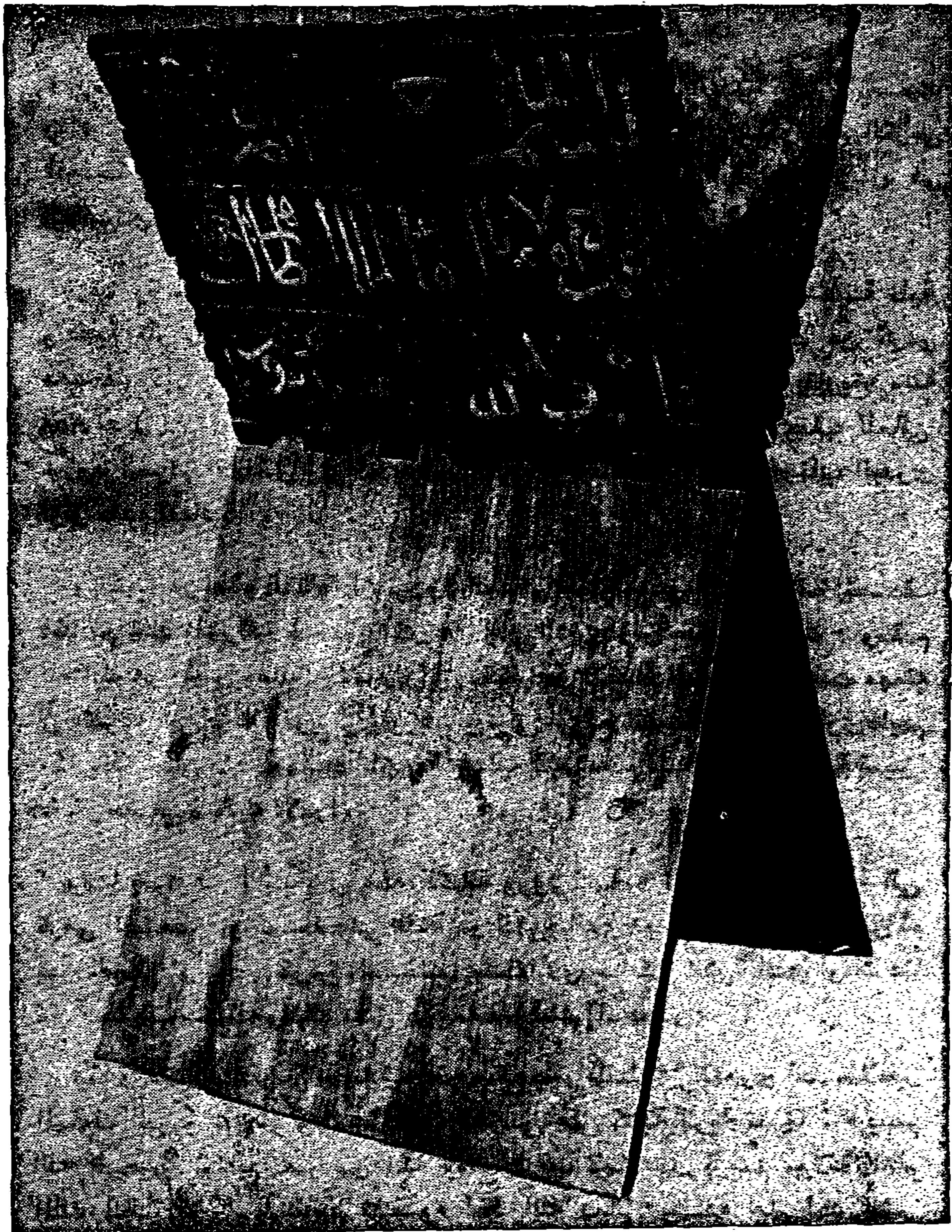
ويتضح من هذه الكتابة أن صرود السيفى جرياش هو الذى أوقف المصحف
وقد تم ذلك بإشراف شخص آخر هو بدر الدين لؤلؤ مقدم الممالك . ومقدم
الممالك هو رئيس ممالك الأمير وكان يختار من الخدام الخصيان وكانت مهمته
أن يشرف على الممالك ويدبر أمورهم ويتولى توزيع الصدقات والكساوى عليهم
وكان للسلطان مقدم ممالك كان يطلق عليه اسم مقدم الممالك السلطانية تميزا
له عن مقدمى ممالك الأمراء .

ومما يسترعى الانتباه فى هذه الكتابة ورود كلمة « المصحف » إشارة الى
كرسى المصحف ، والمصحف فى اللغة هو الشيء الذى تجمع فيه الصحف ومن ثم
فمن الجائز أن يسمى كرسى المصحف مصحفا ، وربما كان الشيء الذى أوقف هنا
هو المصحف وحامله ولذلك أطلق عليهما معا اسم المصحف .

هذا وقد وصلنا كرسى مصحف آخر صنع بأمر السلطان الغورى أحد سلاطين
الممالك البرجية بمصر ويشتمل هذا الكرسى على كتابة أثرية نصها : « بسم
الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب مما عمل برسم مولانا المقام
الملك الظاهر أبى سعيد قانصوه أخذ الله تعالى بيده عام أحد عشر
وتسعمائة » (شكل ١٤٣) .

وقد أطلق على السلطان الغورى فى هذه الكتابة التذكارية لقب « المقام »

والمقام فى اللغة هو اسم لموضع القيام وقد استعير للإشارة الى صاحب المكان
تعظيما له عن التفوه باسمه وقد صار ارفع الالقاب فى عصر المماليك اذ كان
يستعمل للسلطان واستمر محتفظا بقيمته الرقيقة حتى نهاية عصر المماليك .



شكل ١٤٣ — كرسي مصحف من الخشب المطعم بالعاج باسم السلطان أبى سعيد قانصوه
سنة ٩١١ هـ / ١٥٠٥ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

المشكاة

الدكتور حسن الباشا

المشكاة فى اللغة هى كل كوة غير نافذة ، وقد أطلق علماء الفنون والآثار الإسلامية كلمة المشكاة على الزجاج أو القنديل الذى كان يوضع فيه المصباح وكان من فوائده حفظ نار المصباح من هبات الهواء وتحويلها الى ضوء ينتشر بهدوء فى أرجاء المكان .

وكان المصباح يثبت فى داخل المشكاة بواسطة سلوك تربط بحاقتها إما المشكاة نفسها فكانت تعلق فى داخل المساجد وغيرها بسلاسل من الفضة أو النحاس الأصفر تشبك بالمقابض التى تلف حول بدن المشكاة ، وكانت السلاسل تجمع أحيانا عند كرة مستديرة أو بيضية الشكل تتصل بها سلسلة تنزل من السقف .

وتشبه المشكاة فى شكلها العام اناء الزهور فهى ذات بدن مئتح ينسب الى أسفل وينتهى بقاعدة لها رقبة على هيئة قمع متسع ألوانها بين الأحمر والأخضر والأبيض والوردى .

وقد وصلنا نماذج رائعة من المشكاوات تعتبر من أثن كنوز الفن الإسلامى التى تحتفظ بها المتاحف ودور الآثار ويبلغ عدد المشكاوات الكاملة المعروفة نحو ثلاثمائة مشكاة ويمتلك متحف الفن الإسلامى بالقاهرة مجموعة من المشكاوات تزيد عن مجموعة أى متحف آخر من حيث العدد والقيمة والجمال الفنى .

وترجع المشكاوات المعروفة كلها تقريبا الى دولة المماليك حيث يبدو أن صناعة المشكاوات قد بلغت أوجها بصفة خاصة فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) .

ولقد ازدهرت صناعة الزجاج بعامة فى عصر المماليك وساعد على ذلك ما ورثه صناع الزجاج فى ذلك العصر من تقاليد صناعية راسخة ترجع الى آلاف السنين : إذ من المعروف أن صناعة الزجاج قد استقرت فى مصر فى أثناء القرن السادس عشر قبل الميلاد ثم أخذت تتقدم فيها على مر السنين كما أضاف المسلمون الى هذه الصناعة خبرات كثيرة سواء فى ناحية الفن والتطبيق .

وارتقت صناعة الزجاج صفة خاصة فى العصر الفاطمى على يد الصناع المصريين الذين عرفوا أساليب صناعية مثل النفخ واستخدام القالب والزخرفة



شكل ١٤٤ - مشكاة من الزجاج المموه بالطين من جامع السلطان حسن بالقاهرة
حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

بالإضافة الى القطع والطبع والتهذيب والتلوين والبريق المعدنى . كما
صنعوا انواعا من الاوانى الزجاجية تقليدا للبلور الصخرى كما جاء فى فصل
سابق .

وورث الصناع المصريون والسوريون فى عصر الايوبيين والمماليك هذه
التقاليد الفنية الراقية وساروا بها قدما نحو الكمال .

ولقد تفوق صناع الزجاج فى عصر المماليك فى فن تمويه الزجاج بالطين
والذهب واستخدموا هذه الطريقة فى زخرفة كثير من الاوانى الزجاجية المختلفة

كالإكواب والقنينات والكؤوس والصحون وغيرها . . وتتجلى براعتهم بصفة خاصة فى فن المشكاوات : اذ كانت زخارف المشكاوات تقيم أساسا بهذه الطريقة (شكل ١٤٤ و ١٤٥) .

وليس من شك فى أن الطابع الفنى الرفيع الذى امتاز به مجتمع دولة المماليك بعامة كان له أثر فى تقدم هذا الفن التطبيقي شأنه فى ذلك شأن غيره من الفنون التطبيقية التى ازدهرت فى هذه الدولة ازدهارا كبيرا .

هذا ويجب ألا ننسى عاملا مهما كان له دوره فى تطور صناعة المشكاوات والرقى بها نحو الفخامة والجمال : ونعنى بذلك شدة الحاجة اليها لتزيين وأضاءة المنشآت الدينية الفخمة التى كان سلاطين المماليك وأمراؤهم وأثريائهم يتنافسون على إقامتها تقربا إلى الله، والحق أن معظم العمائر الدينية التى تكاد تغص بها الأحياء العريقة من مدينة القاهرة ترجع إلى عصر المماليك .

وتشتمل المؤسسات على أنواع مختلفة نذكر منها الجوامع والمساجد لأحياء شعبية الصلاة ، والمدارس للتعليم ، والبيمارستانات لدراسة الطب والعلاج ، والخوانق والزوايا لأقامة الصوفية والزاهدين والأضرحة والقباب وغيرها .

ونظرا لاشتداد الحاجة إلى المشكاوات كثر الطلب عليها وهذا أدى بدوره إلى العناية بهذه الصناعة وإلى ظهور عدد من صناعاتها جمعوا بين المهارة التطبيقية والذوق الفنى كما يشهد بذلك ما وصلنا من إنتاجهم .

وقد استخدم فى زخرفة المشكاوات أنواع مختلفة من الزخارف أهمها الكتابة العربية التى لعبت الدور الأساسى فى هذا المجال .

وتنقسم الكتابة على المشكاوات من حيث المضمون إلى نوعين هما : كتابة ذات طابع دينى وأخرى ذات طابع تذكارى وتاريخى .

أما الكتابة الدينية فتشتمل فى الغالب على بعض الآيات القرآنية الكريمة . وكان أكثر الآيات ورودا على المشكاوات الآية الكريمة : « الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح فى زجاجة ، الزجاج كانه كوكب درى يوقد » . وهذه آية مناسبة جدا كما هو واضح .

وعلى بعض المشكاوات ترد الآية الكريمة « انما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر » ويستشف من تلك الآية أن المشكاة قد صنعت خصيصا لأضاءة بعض المساجد (شكل ١٤٥) .

هذا وربما وجدت آيات أخرى مثل قوله تعالى « وقل الحمد لله الذى لم يتخذ ولدا ولم يكن له شريك فى الملك ولم يكن له ولى من النزل وكبره تكبرا » .

أما الكتابات التذكارية على المشكاوات فكانت تتضمن حقائق تاريخية واجتماعية قد تكون في كثير من الاحيان ذات أهمية قصوى ، اذ أنها قد تشتمل على اسم من عملت المشكاة برسمه اى بأمره ولحسابه وفي معظم الاحيان يصحب الاسم بعض الادعية المناسبة بالاضافة الى الالقاب التي تطلق على صاحبه والوظائف التي يشغلها وقد يكون سبطانا أو أميرا أو موظفا أو غير ذلك (شكل ١٤٥) .

وربما اشتملت الكتابة على اسم المكان الذي يعتزم وضع المشكاة فيه مثل الحجرة النبوية الشريفة أو التربة المباركة السلطانية الملكية الاشرفية الصلاحية أو غير ذلك من المساجد والمدارس .

وقد يرد على المشكاة أيضا اسم الصانع الذي صنعها مثل توقيع على بز محمد أمكى (المكى) الذي ورد على مشكاة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (شكل ١٤٥) .

وتؤلف الكتابات في الغالب اشربة عريضة تلف حول بدن المشكاة اى رقبته أو قاعدتها أو حولها جميعا . وتتم الكتابة على المشكاوات بأسلوب معين يعرف منذ علماء الفنون والآثار باسم الخط النسخ المملوكى وهو خط فخم جميل يمتاز برشاقة لغاته ولاماته وانسياب حروفه وجمال نسبه ، وهو اقرب الى الخط الثالث وقد ازدهر هذا الخط في القرن السابع الهجرى (١٣ م) ويرجع استعمال الخط النسخ على التحف والآثار بصفة عامة الى القرن السادس الهجرى (١٢ م) حين بدأ يحل محل الخط الكوفى كخط اثرى . ويبدو ان الخط النسخ لم يكتب به على الآثار الا بعد أن بلغ مستوى جماليا مناسبا . ولقد أسهم عدد من الخطاطين الموهوبين في القرون الخمسة الاولى في تطوير هذا الاسلوب من الخط وتحسينه وتنسيق حروفه حتى صار يسمى بحق بالخط المنسوب ومن أشهر هؤلاء الخطاطين عبد الله بن مقلة المتوفى سنة ٣٢٨ هـ واخوه الوزير أبو على محمد بن مقلة وعلى بن هلال المعروف بابن الجواب المتوفى سنة ٤١٣ هـ وياقوت المستعصمى الذى عاش في عهد الخليفة المستعصم العباسى كما جاء في فصل سابق .

وكانت الكتابات النسخية على المشكاوات توجد في كثير من الاحيان على أرضية تشتمل على زخارف نباتية تتألف من عروق نباتية على هيئة لفائف متناسقة تتفرع منها وريقات نباتية وأزهار محورة .

ووجود كتابة على أرضية ذات زخارف نباتية أسلوب شائع في الكتاب العربية الزخرفية ، وقد عرف هذا الاسلوب في الخط الكوفى حيث كان يؤدى الى



شكل ١٤٥ — مشكاة باسم الامير الماس الحاجب وعلى قاعدتها اسم صانعها
على بن محمد أمي — القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

توفير التوازن بين الخط الكوفي بزواياه ومستقيماته وبين الزخارف النباتية بلفائفها وأقواسها . غير أن اتخاذ الأرضية نفسها في الخط النسخ كان يؤدي أحيانا الى التداخل بين حروف الكتابة والإفراج النباتية إن لم تكن ألوان المينا في الحالتين مختلفة .

ومهما يكن من شيء فقد استطاع الفنان الاسلامي أن يوفر في كثير من الاحيان الانسجام الجميل بين الكتابة النسخية والأرضية النباتية .

وكان مزوق المشكاة يعتمد في معظم الاحيان الى موازنة الامتداد الافقي لترتيب اشربة الكتابة حول ظاهر المشكاة عن طريق مناطق مستديرة يضعها بينها على مسافات متساوية وقد تشتمل هذه المناطق - بالاضافة الى الزخارف النباتية - على دعاء السلطان ان كانت المشكاة باسم احد السلاطين وربما اشتملت غالبا على رسم رنك صاحب التحفة وكان يرسم بطريقة زخرفية (شكل ١٤٥) .

هذا وقد جرت العادة في بعض العصور الاسلامية أن تتخذ الرنوك ، والرنك كلمة فارسية بمعنى اللون وقد استعملت في مصر وسورية في القرن الخامس الهجري للدلالة على الشارة أو الشعار أو العلامة التي يتخذها الانسان لنفسه وينفرد بها دون غيره .

وكان الرنك يشتمل على رسم شيء معين كحيوان أو زهرة أو أداة وربما اشتمل على أكثر من شيء واحد . وقد يتألف من منطقة واحدة أو ينقسم الى منطقتين أو ثلاث مناطق أفقية وقد يكون من لون واحد أو أكثر وهكذا تختلف الرنوك بعضها عن بعض ليس فقط من حيث الشيء المرسوم والتقسيم ولكن أيضا من حيث التلوين .

وكان من الشائع أن ينقش الرنك على الأشياء الخاصة بصاحبه سواء أكانت عمائر أم ثيابا أم معادن أم أواني أم غير ذلك (شكل ١٦ و ١٨ و ١٤٥) .

وقد عرفت الرنوك في الاسلام في عهد الاتابكة والايوبيين ولكنها انتشرت في عصر المماليك وأصبح الرنك تقليدا رسميا يحافظ عليه صاحبه ويعتز به ثم صار الرنك في هذا العصر امتيازاً خاصاً للسلطان والأمراء فقط .

ومن المرجح أن هيئة الرنك كانت ذات صلة بالوظيفة التي كان يشغلها صاحبه عند تأميره ومنحه الرنك : فمثلا إذا كان صاحب الرنك ساقيا كان رنكه على هيئة كأس وإذا كان حامل دواة كان رنكه على هيئة الدواة أو المقلعة وهكذا . وفي

بعض الاحيان كانت هيئة الرنك ذات صلة باسم الامير نفسه ففي حالة الامير
اقوش ومعناه طائر ابيض كان رنكه على هذه الهيئة .

وقد يتخذ البعض رنوكا على هيئة حيوانات أو طيور مشهورة بقوتها كالاسد
والنسر وذلك كرمز على قوتهم وعظمتهم .

وبالاضافة الى الكتابات النسخية والرنوك والمناطق زخرفت المشكاوات
ايضا بالرسوم النباتية التي تطورت على طول التاريخ الاسلامي
حتى وصلت درجة رفيعة من الجمال وحسن التنسيق . وتتألف هذه الزخارف
النباتية من أفرع وعروق نباتية محورة وأوراق شجر وقد تشتمل على رسوم
ازهار مختلفة مثل الوريدات واللوتس والزنبق وغيرها وربما وجد بين
الزخارف النباتية رسوم طيور (شكل ١٤٤) .

وتزخر المتاحف الفنية بكثير من المشكاوات تشتمل على أسماء السلاطين
والامراء المالك الذين عملت برسمهم أو بأمرهم ومما يلفت النظر أنه قد وصلنا
تسع عشرة مشكاة باسم السلطان حسن وحده وتشهد مشكاوات السلطان حسن
بما بلغت صناعة المشكاوات في القاهرة من تقدم وازدهار في عصر المماليك
(شكل ١٤٤) .

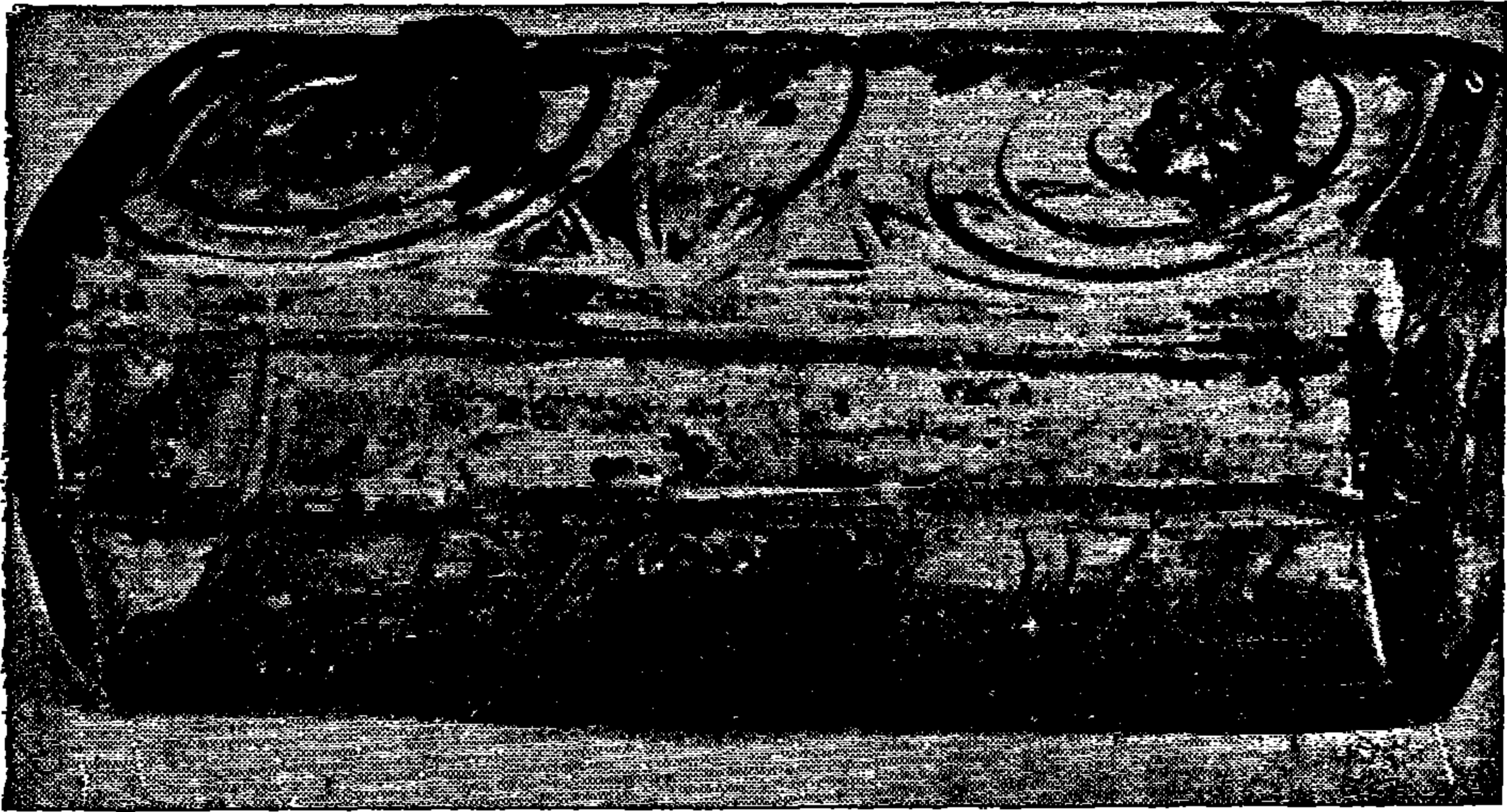
الدواة والمقلمة

الدكتور حسن الباشا

أدى الأقبال على التعليم والكتابة الى العناية بادواتهما ومن ثم حرص الصناع المسلمون على اتقان هذه الادوات والتقنن في تزيينها حتى صارت تحفا فنية تبهر الانظار بجمالها وزخارفها فضلا عن دقة صناعتها ومتانتها .

ومن ادوات الكتابة التي حرص القاهريون على تطويرها واتقان صناعتها وتجميلها الوعاء الذي صنعوه لحفظ الاقلام والحبر . وقد أطلق العرب على هذا الوعاء أسماء بعضها مشتق من اسم الشيء الذي كان يحفظ فيه مثل المقلمة أى وعاء الاقلام ، والمحبرة أى موضع الحبر (شكل ١٤٦) ، كما أطلق عليه أيضا اسم الدواة ، وهى ما يكتب منه وقد قال أحد الشعراء :

عرفت النديار كخط الدوى حبره الكاتب الحميرى



شكل ١٤٦ — محبرة من الزجاج مزخرفة بطريقة القطع — حوالى القرن السادس الهجرى / ١٢ م (متحف برلين — عن زكى محمد حسن)

وقد تطور شكل الدواة او المقلمة او المحبرة الى ان صارت على هيئة علبة مسطوية ذات غطاء تشتمل عند احد طرفيها على وعاء المداد ، وفي الجزء الطويل الباقي تحفظ الاقلام .

وقد صارت تصنع بصفة اساسية من البرونز او النحاس وتكفت بالذهب والفضة . وازدهرت صناعة الدوى فى مختلف الاقطار الاسلامية كما تشهد بذلك النماذج الرائعة التى وصلتنا ، والتى تدل على المستوى الرفيع الذى بلغته هذه الصناعة كما تدل فى الوقت نفسه على الروح الفنية والمهارة الصناعية التى يتمتع بها العامل القاهرى .

وتمثل هذه الدوى بحق اساليب صناعة المعادن فى هذه الاقطار ولقد ازدهرت فى مدن العراق المختلفة وبخاصة فى مدينة الموصل صناعة المعادن وتكفيتها بالذهب والفضة ويتضح ذلك فى عدد من الدوى المعدنية التى تنسب الى هذا الاقليم .

وازدهرت صناعة الدوى المعدنية فى مصر فى عصر المماليك . وقد أشار القلقشندى فى موسوعته الكبرى « صبح الاعشى فى صناعة الانثى » الى الدواة ، وذكر أن الكتاب فى زمانه يتخذون الدوى من النحاس الاصفر والفولاذ وانهم يتغالون فى تجميلها . واحيانا يجلونها بالفضة .

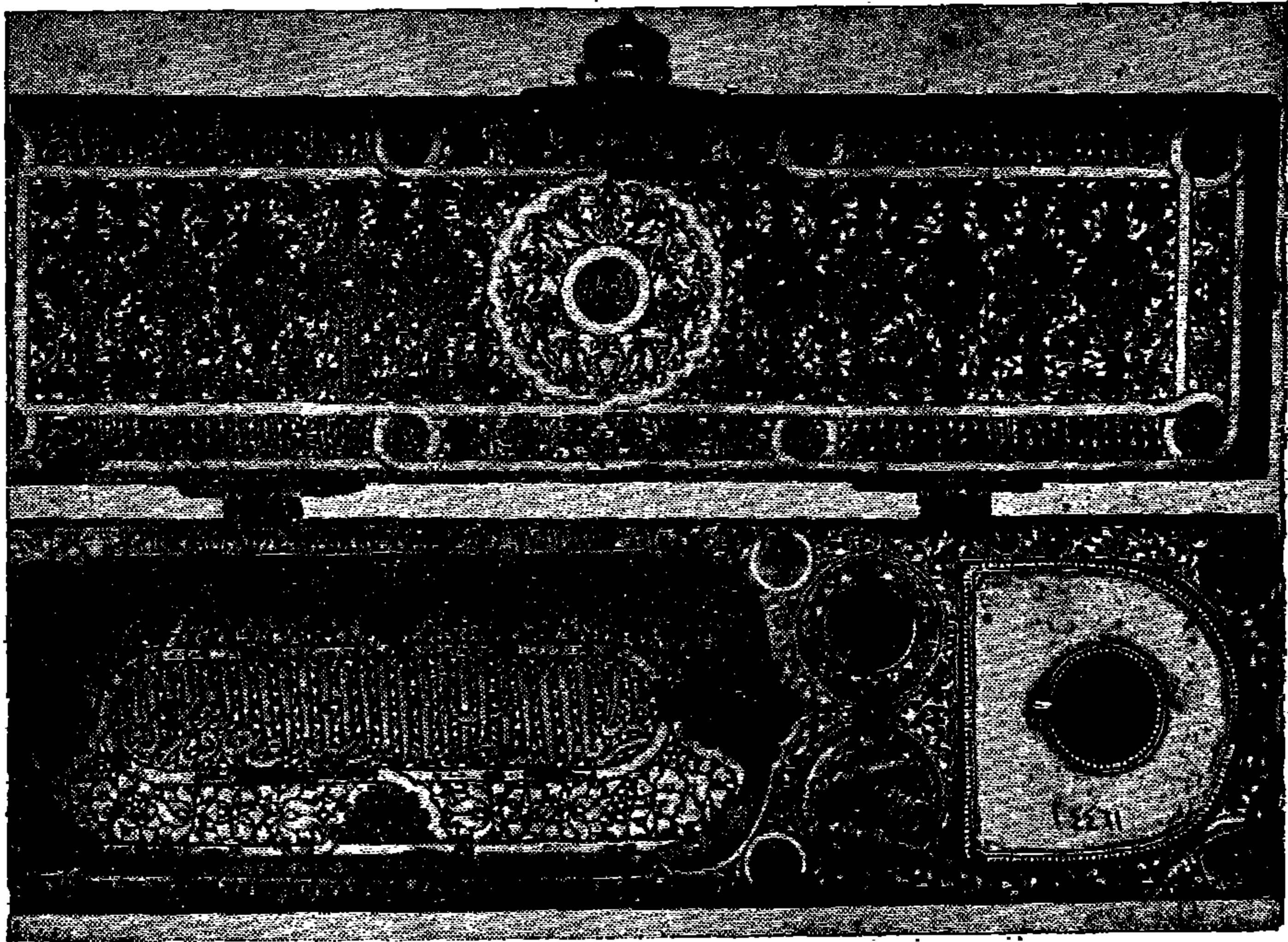
كما ذكر أن الدواة تشتمل على سبع عشرة آلة منها القلم والمقلمة والمحبرة ، والمواق لتحريك الحبر ، والمرملة او المتربة لتجفيف المداد ، والمنشأة للصق الورق ، والمنفذ لخرمه ، والملمزة لمنع الورق من الرجوع على الكاتب اثناء الكتابة ، والفرشة لتفرش تحت الاقلام وغيرها فى بطن الدواة ، والمسحة لمسح القلم عند الفراغ من الكتابة ، والمسطرة للتسطير ، والمصقلة لصقل الذهب بعد الكتابة ، والمهرق وهو القرطاس الذى يكتب فيه ، والمسن لاحداد المدية او السكين .

ومن امثلة الدوى التى امدتنا بها القاهرة من العصر المملوكى الدواة النحاسية المكفنة بالفضة والمحفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (سجل رقم ٤٤٦١) ويبلغ طول هذه الدواة ٣٠ سم وعرضها ٧ سم وارتفاعها ٦ سم وعليها كتابة تذكارية باسم السلطان المملوكى الملك المنصور محمد المتوفى سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ م) ويزخرف غطاء هذه الدواة من الداخل شريط عريض من الكتابة الكوفية المجدولة فى وسطه منطقة مفصصة فى مركزها شريط صغير من الكتابة نصه « عز لمولانا السلطان » اما باطن الدواة فيشتمل على كتابة بالخط الثلث الجميل نصها : « عز لمولانا السلطان المالك الملك المنصور العالم العابد » (شكل ١٤٧) .

وتجلى سائر اجزاء الدواة مختلف انواع الزخارف التى كثر استعمالها على المعادن المملوكية كالزخارف النباتية المورقة التى تمتاز باناقتها ودقتها والازهار

المتفتحة ورسم البط والخطوط الهندسية المعقوفة وجميعها مرتبة ومنسقة
بتوازن وانسجام اما داخل المناطق المختلفة الاشكال او بينها .

وقد اشتق من لفظ الدواة اسم وظيفة كانت لها اهميتها فى الدول الاسلامية
وهى وظيفة الدواتدار او الدوادار ، وتتألف هذه الكلمة من لفظة دواة العربية
ولفظة دار الفارسية ومعناها ممسك وبذلك يكون معناها ممسك الدواة او الموكل
بالدواة ، ويقصد بذلك الموكل بدواة السلطان او الامير .



شكل ١٤٧ - دواة من النحاس المكفت بالفضة باسم السلطان المنصور محمد
- ٦٧٢ - ٥٧٦٤ هـ / ١٣٦١ - ١٣٦٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وقد عرفت هذه الوظيفة فى الدول الاسلامية التى ظهرت فى العصر العباسى
مثل دولة الغزنويين ، والسلاجقة ودولة خوارزمشاه حيث كان شاغلها
يسمى الدواتدار ، ثم انتقلت عن طريق الاتابكة والايوبيين الى دولة المماليك
فى مصر وسورية حيث عرف صاحبها باسم الدوادار .

وكان الدوادار يختار من بين خاصكية السلطان اى معاليكه الخاصة ثم
ارتفعت رتبته فصار يختار من بين امراء المئين ثم من بين اكابر امراء المئين وهذه
اعلى الرتب العسكرية فى دولة المماليك . وقد أخذت أهمية الدوادار فى الازدياد
حتى صار فى المرتبة الثانية بعد السلطان . ولم يكن للسلطان المولى داودار

واحد بل ربما بلغ عددهم عشرة كان اعلامهم الدوادر الكبير الذى صار يسمى أمير دوادار أو أمير دوادار كبير ، ونليه نائبه الدوادر الثانى وهو أقل منه رتبة ، ثم الدوادر الثالث وهكذا الى آخرهم الدوادر الصغير الذى كان مجرد جندى أو مملوك من الخاصكية .

وكانت مهمة الدوادر فى أساسها هى حمل دواة السلطان عند توقيعه على المراسيم والمكاتبات وما يتبع ذلك من الامور المتعلقة بهذا المعنى من تبليغ الرسائل والاوامر من السلطان وتقديم الرسائل والشكاوى اليه ، وكان من مهمته أيضا استقبال زوار السلطان والاستئذان لهم عليه ، والإشراف على كاتب السر وأصحاب البريد وسائر المكلفين بقضاء حاجات السلطان ، كما كان يشترك مع الوزير فى نظر دار الضيافة والأسواق .

وكان من المراسم ان يصحب الدوادر رسل الملوك عند الدخول على السلطان وكان من عادته أنه عند دخول الرسول على السلطان أن يتناول الدوادر منه الكتاب ويمسحه بوجه الرسول ثم يقدمه الى السلطان فيفضه ويدفعه بدوره الى كاتب السر فيقرؤه على السلطان .

ونظرا الى أن الدوادر كان يطلع بحكم وظيفته على ما يجرى فى الدولة من امور وما يقدم الى السلطان من مكاتبات ورسائل وما يخرج عنه من اوامر وتعليمات كان يشترط عليه كتم الاسرار ، كما كان يؤخذ عليه العهد بالا يخفى عن السلطان شيئا يبلغه ولو كان ضده هو نفسه ، والا يأمر بشيء الا بحسب امر السلطان ، وأن يأمر بتنفيذ كل ما يطلبه السلطان .

ولم تقتصر هذه الوظيفة على دوادارية السلطان بل كان بعض الامراء يتخذون لهم دوادارية ، كما كان يلحق ببعض الموظفين دوادارية مثل دوادار كاتب السر الذى كانت مهمته حفظ أصول الاوامر والمكاتبات المتعلقة بديوان الانشاء ، كما خصص لتوقيع السلطان دوادار كان يسمى دوادار العلامة .

وكان من مراسم الدوادر اتخاذ الرنوك او الشارات وكان رنك الدوادر بطبيعة الحال على هيئة دواة وقد وصلنا كثير من التحف والاثار القاهرية تحمل هذا الرنك .

المبخرة

الدكتور حسن الباشا

حظيت المبخرة بعناية الصناع والفنانين المسلمين نظرا لما كان لها من أهمية في المجتمع . والمبخرة هي الاداة التي يحرق فيها العود ليستجمر ويتطيب به أو يتبخن ببخوره ، وتسمى أيضا المجررة ، وقد اصطلح على تسميتها بالمبخرة . والبخور هي الدخنة التي تنتج من حرق بعض أنواع الطيب كالعود الهندي والالوة واللية وهي نوع من العود ، وقد يطرى العود بعنبر أو مسك أو كافور أو غيره من الطيب .

وقد كان للبخور ولا يزال خطره في مختلف المجتمعات وعند كثير من الشعوب . كما انه لا يكاد يستغنى عنه في طقوس أي دين من الأديان . ومن هنا كان له أثره الكبير في اقتصاد الدول التي تنتجه وتقوم بتصديره .

ولقد كان - مثلا - لثروة بلاد اليمن القديمة من البخور فضل عظيم في الرخاء الاقتصادي الذي تمتعت به هذه البلاد في العصور القديمة وبالتالي في رقيها الحضاري والثقافي .

ولقد استخدم المجتمع الاسلامي البخور لاهداف مختلفة . فمن جهة كان البخور وسيلة من وسائل التطيب والنظافة . والتطيب مرغوب فلقد حبيب الطيب الى النبي صلى الله عليه وسلم وجاء في الحديث ما نصه : « عليكم بالعود الهندي » . وقد فسر البعض بأنه العود الذي يتبخر به ، كما ورد في حديث النبي صلى الله عليه وسلم في صفة أهل الجنة :

« ومجامرهم الالوة وبخورهم العود الهندي غير مطرى » وفي حديث ابن عمر انه كان يستجمر بالالوة غير مطراة .

وقد امتدح من يتطيب بالبخور قال الراجز :

لا يصطلي ليلة ريح صرصر الا بعبود ليلى أو مجمر
ومن الطريف ان بعض البخلاء تعلل بالتبخر ليتجنب ان يشاركه ضيفه في طعامه اذ جاء في عيون الاخبار لابن قتيبة (المجلد الثالث صفحة ٢٤٩) ان أحد البخلاء دخل عليه وبين يديه فراريج فغطى الطبق بمنديل وادخل رأسه في جيبه وقال للداخل عليه : « كن في الحجرة الاخرى حتى أفرغ من بخورى » .

ويقبل النساء عادة على التبخر من باب التطيب والتجمل - وربما لمآرب أخرى ، وقد اعتبر ذلك من محاسنهن . وقد وصف حميد بن ثور الهلالي امرأة ملازمة للطيب فقال :

لا تصطلى النار الا مجمر ارجا قد كسرت من يلتجوج له وقصا

(واليلنجوج العود والوقص كسار العيدان)

. وأنشد ابن الاعرابي :

فجاءت بكافور وعود الوة شامية تذكى عليها الجاسر
وقد جرت العادة أن تبخر الثياب لطيب ريحها ، كما اعتنى أيضا بتبخير
الاماكن ولاسيما الاماكن العامة حيث يجتمع عدد كبير من الناس .

ولا شك ان اولى الاماكن بالتبخير هي المساجد وكان مسجد النبى فى المدينة
يجمر اى يبخر بالطيب . وكان يقوم باجماره رجل يسمى نعيما وكان يقال له
نعيم المجر . كما اقبل الناس على تبخير الخانات والاسواق والوكالات
والحمامات والبيمارستانات وغيرها من المحلات العامة . وبالإضافة الى
ذلك اعتنى بتبخير المساكن الخاصة ولا زلنا حتى اليوم نشاهد أناسا —
وبخاصة فى الاحياء الشعبية — يحرصون على تبخير بيوتهم وحوانيتهم
ومتاجرهم .

ولم يقف استعمال البخور عند الاحياء بل استحسن تبخير الاموات وقد
جاء فى الحديث « اذا أجمرت الميت فجمروه ثلاثا » . والاجمار هنا هو التبخير
بالطيب .

وبالإضافة الى استعمال البخور بقصد التطيب استعمال ايضا فى اعمال
السحر والشعوذة . وربما استعمال السحرة والمشعوذون انواعا معينة من
البخور تمتاز برائحتها النافذة وأثرها المخدر وذلك حتى يسهل عليهم التأثير
فى الناس وتضليلهم وايهامهم بخيالات وأوهام ؛ وربما ساعدهم على تحقيق
غرضهم ما يحدثه بعض انواع البخور من فرقة عند وضعه على الجمر
وما يتبع ذلك من انتشار دخنة البخور فى جو الغرفة المغلقة التى يزاول فيها
المشعوذون سحرهم مما يؤدى الى اضعاف الرؤية وخلق جو من الغموض
يسهل لهم التأثير فى مشاهديهم .

واستعمل البخور لهدف آخر قريب من السحر هو الرقية او العوذة من العين
أو المرض: اذ كان المعتاد أن يبخر الانسان أثناء الاسترقاء لدفع الشر والمرض
واققاء الحسد، كما تبخر الاشياء أيضا لحفظها من التلف وصيانتها من الحسد .

وازاء هذا الاستعمال الواسع للبخور فى المجتمع الاسلامى عنى بادواته وهى
المباخر . فالى جانب المباخر العادية التى كان يستعملها عامة افراد الشعب
تقطن الصناع الاسلاميون فى عمل مباخر تعتبر من حيث جودة الصناعة وجمال
الزخرفة نماذج رائعة لما بلغتة الفنون التطبيقية من تقدم وازدهار فى المجتمعات
الاسلامية .

وقد كانت هذه المياخر تصنع عادة من المعدن كما اتخذت اشكالا مختلفة ، وزخرفت بطرق شتى كالنقش والحفر والتفريغ والتكفيت والترصيع وغير ذلك ، واستخدم في تجميلها أنواع كثيرة من الزخارف كمنظر الكائنات الحية والرسوم النباتية والهندسية وأشرطة الكتابات . هذا ومن المرجح أن بعض الصور التي زخرفت بها نماذج من المياخر التي وصلتنا كان لها صلة بالشعوذة والرقى مثل صور الحيوانات المجنحة والطيور ذات الرؤوس الالهية .

وتحتفظ المتاحف والمجموعات الفنية المختلفة بمجموعات من المياخر ترجع الى عصور وبلاد اسلامية شتى ، ويمثل كل منها طرازا فنيا مميزا . وتعتبر المياخر القاهرية نموذجا لما وصلت اليه صناعة المياخر في القاهرة من مستوى رفيع .

وليس من شك في أنه قد صنع في القاهرة في العصر الفاطمي أنواع كثيرة من المياخر على هيئة المشكاة الزجاجية التي انتشر استعمالها بشكل واسع في عصر الايوبيين والمماليك .

وقد وصلنا نموذج من هذه المياخر مرسوم على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني ففي مجموعة كليان بمتحف فيكتوريا والبرت في لندن طبق من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني البني اللون قطره ٢٢ سم وعليه امضاء صانعه «سعد». وكان عثر عليه بالقرب من مدينة الاقصر بمصر . ويزخرف باطن الصحن رسم يمثل رجلا ملتحيا يمسك بيده اليمنى سلسلة يتدلى منها اناء يعتقد أنه مبخرة . ويرتدى الرجل ثيابا ذات اكمام فضفاضة مما يقربه من هيئة رجال الدين . ويحلى كلا من المبخرة وثوب الرجل لفائف من العروق النباتية الدقيقة التي يتميز بها أسلوب الخزاف « سعد » ، كما يوجد حول المبخرة شريط زخرفي يشبه زخرفة العصاة حول عضد الرجل . ويوجد في أرضية الرسم بعض وحدات زخرفية محورة من أشكال نباتية اكبرها تشبه علامة عنخ أو علامة الحياة عند الفراعنة التي يعتقد أنها تطورت بعد ذلك الى علامة الصليب عند القبط .

ونظرا الى أن ملامح الرجل المسيحي قد رسمت حسب الاسلوب البيزنطي المسيحي فمن المحتمل أنه يمثل أحد رجال الدين المسيحيين . ومما يرجح ذلك أن الثوب الذي يرتديه الرجل يزخرفه عند أسفل الوسط شريط عليه وحدة متكررة من رسم يشبه الصليب . وبناء على ذلك فمن المحتمل أن هذه الصورة تمثل قسيسا يزاول بعض الطقوس الدينية المتصلة بالتبخر .

هذا وقد ورثت الدولة الايوبية تقاليد صناعة المعادن — بما في ذلك صناعة المياخر — عن الدولة الفاطمية من جهة ، وعن دول السلاجقة والأتاكة من جهة أخرى .

وقد عرفت. في هذه الدولة صناعة المبخّر المكفّة بالفضة التي كانت قد ازدهرت في شرق إيران وفي العراق وبخاصة إقليم الموصل .

وفي مجموعة شريف صبري مبخرة من النحاس المكفّة بالفضة شكل جسمها على هيئة اسطوانية ويغطيها غطاء على هيئة نصف كرة في أعلاه قمة على شكل ناقوس مقلوب ويلف حول أعلى جسم المبخرة شريط من الكتابة المكفّة بالفضة بالخط النسخ الايوبي يشتمل على اسم السلطان العادل أبي بكر ابن السلطان الكامل محمد . ويلف حول المبخرة شريط آخر يشتمل على رسوم حيوانات تجرى متتابعة بعضها ذو رأس آدمي ، ويحصر الشريطان بينهما شريطا أكثر اتساعا يحتوي على مناظر آدمية تتخللها دوائر بها رسوم مزواة متداخلة .

أما الغطاء المقبب الشكل فيلف حول أسفله شريط يشتمل على رسوم حيوانات مجنحة تبدو متتابعة وبعضها ذو رأس آدمي . ويحلى باقى الغطاء — قيعا — الجزء العلوى — زخارف مفرغة تتألف من وحدات على هيئة زهرة ذات ثلاثة فصوص ، ويتخلل هذه الزخارف المفرغة أشكال دائرية مفصصة تشتمل على رسوم مكفّة .

أما أرجل المبخرة فيزخرفها لفائف متداخلة من العروق النباتية تتخللها وريقات نباتية صغيرة .

والحق أن هذه المبخرة تعتبر نموذجا رائعاً للمبخّر الايوبي وما بلغته صناعة المعادن في ذلك العصر من تقدم وازدهار .

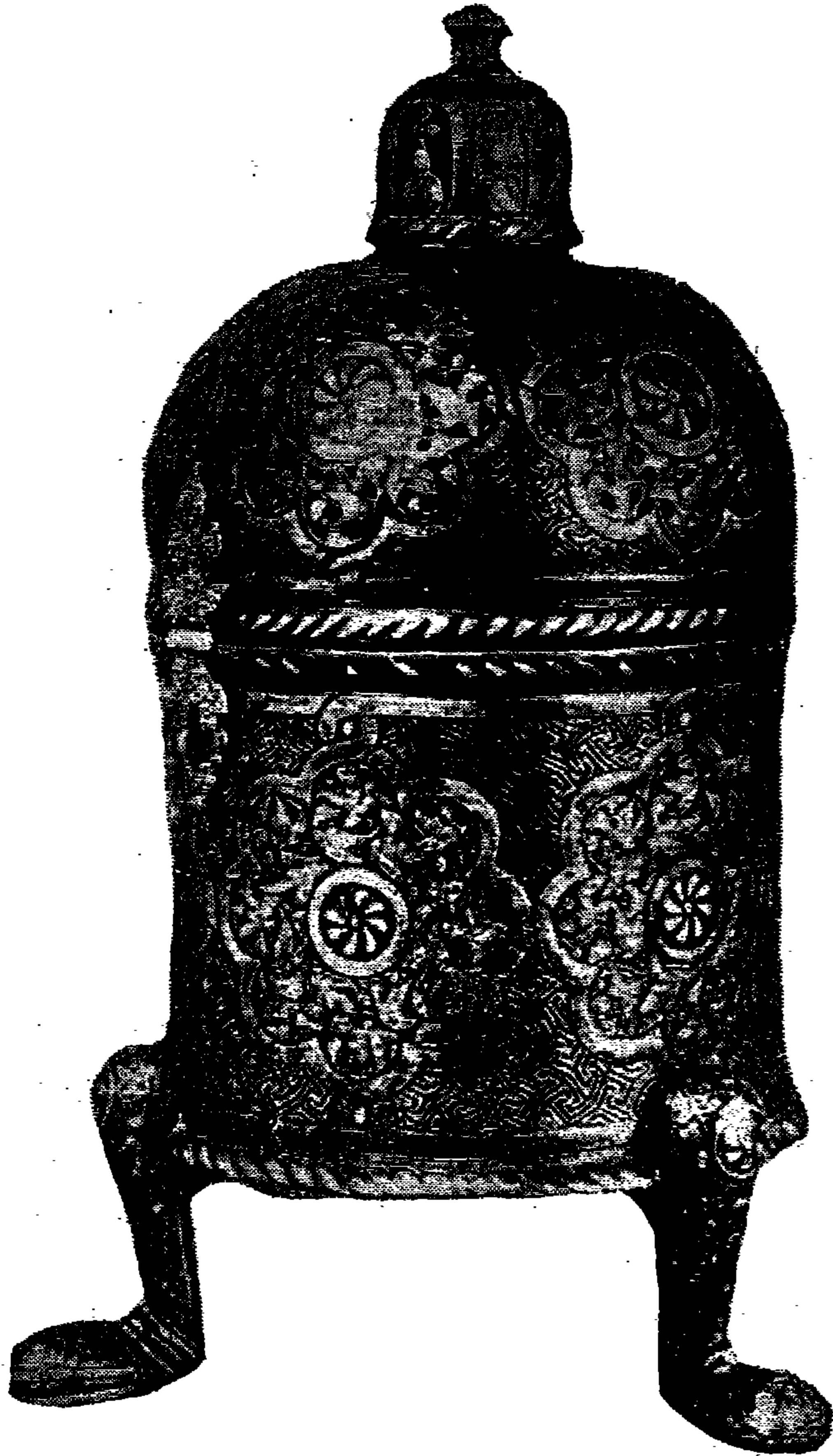
وقد ورثت الدولة المملوكية التقاليد الفنية والصناعية الايوبية التي قدر لها أن تتطور في العصر المملوكي حتى بلغت مستوى رفيعا من حيث الصناعة والزخرفة . ولقد ساعد هذا الرقى هجرة كثير من صناع المعادن الموصليين الى دولة المماليك بعد سقوط الموصل في يد المغول في القرن السابع الهجري (١٣ م) . وتتضح هذه الجودة فيما وصلنا من هذه الدولة من تحف معدنية كثيرة .

وتمثل المبخّر المملوكي نماذج لما بلغه فن صناعة المعادن في هذا العصر من تقدم ورقى ، وهي لا تختلف في شكلها العام واسلوب صناعتها عن المبخّر الايوبي . ويحتفظ كثير من متاحف العالم بمجموعات من المبخّر المملوكي يمتاز معظمها بما يغطى سطحها من رسوم جميلة مكفّة تكفيّا وافرا ومتقنا بالفضة والذهب (شكل ١٤٨) .

وتمتاز زخارف المبخّر المملوكي — شأنها شأن غيرها من التحف المعدنية المملوكية — بمميزات زخرفية خاصة مثل رسم أزواج من الطيور مرتبطة بطرق مختلفة ، ورسوم مناطق دائرية مفصصة ، ورسوم الرنوك والشارات

التي شاع اتخاذها في عصر المماليك ، وزخرفة السطح بخطوط دقيقة مزواة ومتداخلة ومتشابكة .

هذا وقد ظلت صناعة المباخر في رواج نظرا إلى ما ساد المجتمع الاسلامي من تقاليد تحبذ استعمال البخور .



شكل ١٤٨ — مبخرة من النحاس المكنت بالذهب والفضة —
حوالي القرن الثامن الهجري / ١٤ م (متحف الفن الاسلامي بالقاهرة)

المرأة

الدكتور حسن الباشا

من الادوات المعدنية التي ازدهرت صناعتها فى مدينة القاهرة المرأة وهى ما تراءيت فيه أى ما نظرت فيه نفسك . والمرآة أداة ضرورية للزينة وللنظافة عموما (شكل ١٤٩) .

ومن الواضح أن استعمال المرأة اللصق بالنساء ، ومن ثم ذم الرجال الذين يستعملون المرأة ، وفى ذلك أنشد بعض الشعراء :

إذا الفتى لم يركب الاهوالا فأعطه المرأة والمكحالا
واسع له وعده عيالا

والمرأة من غير شك قد تبعث السرور فى نفس المتفائل اذا نظرها فيها وكذلك المعجب بنفسه والمدل بجماله ، وقد الملح أحد الشعراء الى ذلك فقال :

كنت قد اهديت وردا فادعت انه من ورد خديها سرق
ومشيت عجاى الى مراتها فاذا ورد كورد فى الطبق
ولكن المرأة فى الوقت نفسه قد تكون مصدر ألم وحزن للمتشائم أو لمن أضربه المرض أو كبر السن كما أشار الى ذلك أحد الشعراء :

انى نظرت الى المرأة اذ جليت فأنكرت مقلتاى كل ما رانا
رأيت فيها شيئا لست اعرفه وكنت اعهد من قبل ذاك فتى
فقلت اين الذى بالامس كان هنا متى ترحل عن هذا المكان متى
فاستجھلتنى وقالت لى ومانطقت قد كان ذاك وهذا بعد ذاك اتى
هون عليك فهذا لايقاء له اما ترى العشب يفتى بعد ماينبتا

وهكذا ربما كانت المرأة وسيلة الى الاسعاد أو اليأس : فقد ينظر انسان نفسه فيها فيسره شكله فيفرح ، وقد ينظر آخر فيها فيسوءه منظره فيحزن ، وربما ارتبطت لذلك فى الازهان بالحظ والغال فأتخذت كتميمة تجلب الحظ والسعادة ولدفع الشر وتقادى الاخطار ، وربما بولغ فى ذلك فأتخذت كداة للسحر والشعوذة .

ولذلك كان الصناع الاسلاميون يتخذون صنع المرايا احيانا فى طالع سعد حتى تجلب لصاحبها الخير وتصرف عنه السوء والشر .

وقد جاء فى كتابة اثرية على مرآة من البرونز محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٥٣٣٥) ما نصه :

«بسم الله الرحمن الرحيم عملت هذه المرآة المباركة فى طالع سعيد مبارك وهى ان شاء الله تنفع للوقت وللمطلقة وسائر الاوجاع والالام تجبر بانن الله تعالى وذلك فى شهور سنة ثمان وأربعين وخمسمائة الحمد لله وحده وفضلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليما كثيرا عمل فى مرور الشمس ببزج الحمل سبع معادن » .

كما وجدت آيات قرآنية وكتابات تتعلق بالسحر والشعوذة على مرآة من البرونز بالمتحف نفسه « سجل رقم ١٥٣٤٢ » جاء فيها ما نصه :

«هذه الاسماء منقوشة فى طالع سعيد فى سنة خمس وسبعين وستمائة» . وبالإضافة الى الكتابات المتعلقة بالسحر اشتملت بعض المرايا على ادعية . من ذلك ما نجده من كتابة على مرآة من البرونز بالمتحف نفسه « سجل رقم ١٥٣٣٩ » نصها :

« العز والبقا والدولة والبهى والرفعة والسنا والغبطة والعلا والملك والتقا والقدرة والولا لصاحبه أبدا » .

وكتابة أخرى على مرآة بالمتحف نفسه « سجل رقم ١٥٣٤٩ » نصها :
« العز الدائم والعمر السالم والاقبال الشامل والسعد الناصر والجد الصاعد والدهر المساعد والأمر النافذ والبقا أبدا » .

وليست الكتابات على المرايا الاسلامية وحدها هى التى تشير الى اتخاذها كتميمة، بل ان كثيرا من رسومها وزخارفها كانت ذات صلة بهذه المعتقدات : وذلك مثل رسوم الحيوانات ذات الاجنحة والرؤوس الادمية التى كانت تمثل حراسا للهيبة عند العراقيين القدماء ، ورسوم البروج الفلكية ومناظر البهجة والسرور والتوفيق فى الصيد وحياة البلاط .

والحق ان اتخاذ المرآة كتميمة او كأداة للسحر والشعوذة قد عرف عند بعض الشعوب القديمة وبخاصة عند الصينيين .

وكانت المرايا منذ العصور القديمة تصنع من معدن مصقول لامع . وشاع استخدام هذا النوع من المرايا عند الصينيين القدماء حيث كان سطحها المصقول فى بعض الاحيان مقعرا حتى يعكس صورة أكبر من مساحته وذلك على عكس المرايا الاسلامية التى كانت مستوية السطح .

غير أن المرايا الصينية تشبه المرايا الإسلامية من حيث أن زخارفها كانت مصبوبة من معدن المرآة نفسه وذلك على عكس المرايا اليونانية والرومانية التي كانت زخارفها مضافة .

ومما يسترعى الانتباه أن المرايا المعدنية الإسلامية تأثرت تأثرا كبيرا بالمرايا المعدنية الصينية من حيث المادة والصناعة وأسلوب الزخرفة ، بل أن هذا النوع من المرايا قد شاع استعماله في الإسلام عند الشعوب التي تأثرت بالحضارة الصينية مثل السلاجقة والفرس ، ولذلك ينسب معظم المرايا المعدنية الإسلامية إلى السلاجقة وخلفائهم من الاتابكة في بلاد العراق وإيران .

وليس من شك في أن استعمال المرايا المعدنية في الإسلام يرجع إلى عصر مبكر . وأقدم المرايا الإسلامية المؤرخة التي وصلتنا ترجع إلى سنة ٥٤٨ هـ (١١٥٣ م) . غير أنه قد وصلنا بعض مرايا يمكن أن ننسبها إلى ما قبل ذلك .

والمرآة المعدنية الإسلامية على هيئة قرص يتراوح قطره بين ٨ و ٢١ سم ، وله مقبض يمسك منه ، وقد يكون المقبض جزءا من القرص نفسه أو مضافا إليه .

وقد جرت العادة أن يكون أحد الوجهين مستويا ومصقولا لامعا يستعمل كمرآة ، وأن يزخرف الوجه الآخر — وهو ظهر المرآة — بالرسوم البارزة أو المحفورة . وقد تعلق المرآة أو تمسك بواسطة حلقة تتصل بجزء بارز في وسط ظهر المرآة ، وفي هذه الحالة يستغنى عن المقبض .

وكانت المرآة تصنع من البرونز أو النحاس أو الصلب أو الفضة ، وتزخرف بواسطة الحفر أو التشكيل ، وقد يكفت البرونز بالفضة والذهب . وقد وصلنا مجموعة كبيرة من المرايا المعدنية الإسلامية التي تنفرد بأسلوب زخرفي يختلف عن غيره من الأساليب الزخرفية على التحف المعدنية الأخرى . ومن الملاحظ أن الصانع الإسلامي كان يراعى أن تتفق أشكال الزخارف وتنسيقها مع هيئة المرآة الدائرية : فكانت الزخارف في كثير من الأحيان ترتب على هيئة دوائر متداخلة حول مركز المرآة . وكانت هذه الدوائر تشتمل على أنواع مختلفة من الرسوم من هندسية ونباتية ورسوم كائنات حية . وكانت الدائرة الداخلية تشتمل في كثير من الأحيان على وحدة زخرفية محورة من الرسم المعروف باسم شجرة الحياة . ويتألف هذا الرسم من زخرفة نباتية ذات جانبين متماثلين ومتقابلين ، ويحف بها عن اليمين والشمال حيوانان خرافيان متشابهان ، وفي وضعين متقابلين أو متدبرين . وقد شرحت هذه الوحدة الزخرفية في فصل سابق .

أما الدائرة الخارجية فكانت تشتمل في الغالب على كتابة بالخط النسخ أو الكوفي تلف حول القرص .

وتوجد زخرفة شجرة الحياة المذكورة على ظهر مرآة من البرونز المسبوك بمتحف الفن الاسلامي بكلية الآداب بجامعة القاهرة « سجل رقم ١٧٣١ » .
ويبلغ قطر هذه المرآة .١سم. وتنسب الى ايران أو العراق في القرن السادس الهجري. (١٢ م). وتتألف الزخرفة هنا من حيوانين مجنحين متدابرين لهما رؤوس آدمية ، وبينهما زخرفة نباتية ذات جانبيين متماثلين . ويلف حول هذه الرسوم شريط من الكتابة الكوفية يشتمل على أدعية . ومن الملاحظ أن في وسط ظهر المرآة جزءا بارزا تمسك منه المرآة .

وتوجد زخرفة مشابهة على ظهر مرآة ثانية من البرونز بمتحف برلين ، وعلى أخرى في متحف المتروبوليتان في نيويورك .

وفي المتحف الاخير مرآة من الحديد تشتمل على الوحدة الزخرفية نفسها ولكن باختلاف في العناصر . وتتميز هذه المرآة بأن لها مقبضا . وتنسب هذه المرآة الى مصر في عصر المماليك . وتتألف زخرفة شجرة الحياة عليها من أوزتين متقابلتين حول رسم نباتي محور ، ويلف حولها شريط دائري من زخرفة هندسية مجدولة .

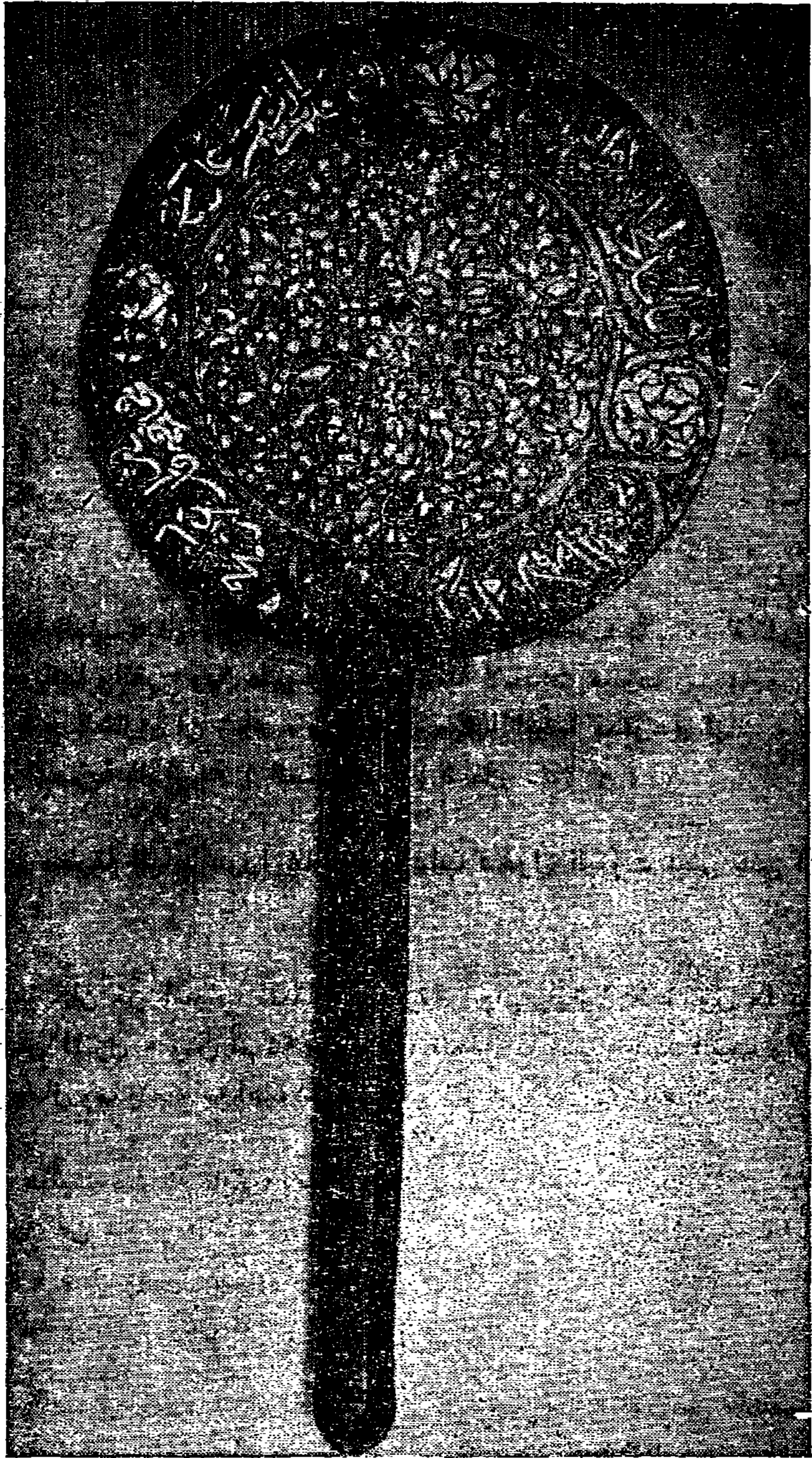
ومن المرايا التي تنفرد ببعض مميزات خاصة مرآة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة « سجل رقم ١٥٣٢٩ » يبلغ قطرها ٢١ سم وتتميز هذه المرآة بأن مقبضها مجوف ويداخله شيء يسمع له رنين عند تحريك المرآة . وتشتمل المرآة على كتابة بالخط النسخ نصها :

« عز لمولانا السلطان العادل العالم الكامل الغازي المجاهد الرابط المثابر السيد الاجل المالك الملك الكامل المؤيد المنصور » .

وربما تشير الالقاب الواردة في هذه الكتابة الى أحد سلاطين المماليك في مصر .

وفي المتحف نفسه مرآة من البرونز ذات شكل متميز « سجل رقم ١٥٣٤٥ » طول قطرها ٨ سم ، وتتميز هذه المرآة بأن حافتها مفصصة . وأساس زخرفة هذه المرآة دائرة مركزية تحتوي على رسم متشابك ربما قصد منه مغزى سحري . ويحف بهذه الدائرة شريط يشتمل على أربع دوائر تتبادل معها كلمات بالخط الثلث ويشتمل كل من الدوائر على رسم محور من زهرة اللوتس — أما الكلمات فتقرأ :

« العز والاقبال والدولة والسعادة » (انظر أحمد ممدوح حمدي : معدات التجميل بمتحف الفن الاسلامي ص ٦٧ — ٨٤) .



شكل ١٤٩ — مرآة من النحاس المكشاة بالفضة — حوالي القرن الثامن الهجرى / ١٤ م
(متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

مطرقة الباب

الدكتور حسن الباشا

قد يتساءل البعض كيف نعتبر مطرقة الباب — رغم ما يبدو من ضالة شأنها — من التراث الفنى الاسلامى . غير أنه من المعروف أن الصناع والفنانين القاهريين لم تقف عنايتهم عند حد الاشياء الضخمة او الواضحة الاهمية ، بل تطرقت أيضا الى الادوات الصغيرة والاجزاء التى قد لاتسترعى انتباه الكثيرين : مثل شبك القلة وصنبور الابريق وقاعدة الاناء ، مما يشهد من غير شك على رقى الذوق الفنى والتقدم المدنى والحضارى .

ومطرقة الباب عبارة عن اداة صغيرة من المعدن تشبك بالباب من الخارج بحيث يمكن تحريكها والقرع بها على قاعدة معدنية لاحداث صوت يسمعه من بداخل البيت فيفتح للطارق ان شاء ، ويمكن تسميتها ايضا بمقرعة الباب ، وتسمى فى اللغة المصرية الدارجة (السماعه) (شكل ١٥٠) .

وتلعب مطرقة الباب دورا هاما فى آداب دخول البيوت التى عنى الاسلام باقرارها .

وربما كان من أسباب العناية بمطرقة الباب أيضا انها أول ما يشاهده الضيف من المنزل ، ومن ثم فاتها بمثابة عنوان لما يكون عليه البيت واثاثه من حسن وجمال وما يتمتع به أهله من ذوق فنى أو من ثراء ورخاء .

ولقد حظيت مطرقة الباب بعناية صناع المعادن فى القاهرة فاهتموا بتجميلها وتحسينها عن طريق التشكيل الجميل والزخرفة بالرسوم البارزة والمحفورة والمفرغة ، كما اهتموا بمتانتها حتى تتحمل القرع والطرق لاسيما وان البعض يلج فى الطرق حتى يؤذن له كما قال الشاعر اسماعيل صبرى :

طرقت الباب حتى كل متنى فلما كل متنى كلمتى

وكان يراعى فى تشكيل مطرقة الباب أن تكون متلائمة مع شكل الباب نفسه وحلياته وزخارفه : ففى حالة كسوة الباب مثلا بحليات برونزية مستمدة من الاشكال النباتية او الهندسية كانت مطرقة الباب تشكل حسب الاسلوب نفسه .

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بمجموعة من المطارق البرونزية تنسب الى مصر فى عصر المماليك ، ويلاحظ أن بعض هذه المطارق قد شكل على نمط حلقات الابواب التى كان مشبكاً بها .

ومن مطارق الابواب بالمتحف نفسه مطرقة من البرونز المفرغ « سجل رقم ٣٢٤ » تتألف من رسوم عروق نباتية محورة تتشابه وتداخل مكونة شكلاً دائرياً مفصصاً تملؤه مناطق منتظمة يحتوى كل منها على صورة ورقة نباتية ذات ثلاثة فصوص ، وتحف هذه المناطق بشكل نجمى فى الوسط له ست زوايا ، ويتدلى من أسفل المطرقة شكل على هيئة ورقة نباتية ذات ثلاثة فصوص ، ويخرف السطح كله رسوم محزوزة ومحفورة ويوجد فى أعلى المطرقة صورة حيوانين متماثلين يتواجهان على جانبى مشبك المطرقة (انظر صورة الغلاف) .

وبالمتحف نفسه مطرقتان متشابهتان قد شكلت كل منهما على هيئة منطقة دائرية مفصصة ويخرفها شريطان دائريان متداخلان من الدوائر المفرغة التى تتبادل مع السنة بارزة ، وفى وسط المطرقة قرص نجمى مفرغ ذو ثمانى شعب . ويتدلى من أسفل المطرقة شكل على هيئة ورقة نباتية ذات ثلاثة فصوص (شكل ١٥٠) .

وشاع اتخاذ مطارق الابواب المشكلة على هيئة رسوم مستمدة من اللوائف النباتية العربية المورقة التى عرفت عند علماء الفنون والآثار باسم « الارابسك » وقد وصلنا عدد من هذه المطارق التى تعتبر من أجمل ما أنتجه صانع المعادن العربى .

وكان بعض ملاك البيوت من امراء المماليك يحرصون على ان يثبتوا على مطارق ابوابهم اشعارهم أو أسماءهم على نمط ما كان متبعاً فى عصر المماليك من اثبات الاشعة والاسماء على العمائر والاثاب وسائر الادوات . وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة مطرقة باب حفر عليها شعار على هيئة كأس وكان هذا الشعار يتخذ عادة الامراء الذين كانوا يشغلون وظيفة الساقى .

ولكنيسة ورتبرج بألمانيا الشرقية باب له مطرقة عليها كتابة دائرية تشتمل على ادعية والقب مكتوبة بخط عربى زخرفى جميل ، ومن الواضح أن هذا الباب قد نقل من اثر اسلامى .

وقد جرت العادة أن يشكل الصناع المسلمون بعض الادوات المدنية على هيئة حيوانات أو طيور . . كأن تشكل المبخرة على هيئة أسد ، وصنبور

الابريق على هيئة ديك ، وغطاء الإناء على هيئة طائر وهكذا ، ومن ثم
فإن بعض مطارق الأبواب قد شكلت على هيئة حيوانات مختلفة •

وربما كان تشكيل مطرقة الباب على هيئة حيوان يتضمن فى بعض الاحيان
اعتبارها طلسمًا ذا أثر سحرى أو تميمة تمنع الشر من الدخول •



شكل ١٥. - مطرقة باب - حوالى القرن التاسع الهجرى ١٥ م
(متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

ومن المعروف أن الآشوريين القدماء قد اعتادوا أن يقيموا عند مداخل
معابدهم وقصورهم تماثيل شديدة البروز على هيئة حيوانات خرافية تتألف من

جسم أسد أو ثور ، ورأس انسان ، وجناحى نسر ، وكانوا يعتقدون أن تلك التماثيل عبارة عن حراس تحمى المعبد أو القصر من دخول الارواح الشريرة . ويبدو أن التنين قد اتخذ لغرض قريب من ذلك عند الصينيين وبعض شعوب الشرق الاقصى . وقد انتقلت بعض هذه الاوهام الى بعض الشعوب الاسلامية ذلك أن السلاجقة عندما جددوا سور بغداد شيّدوا في سنة ٦١٨ هـ (١٢٢١م) بابا في سور المدينة كان يطلق عليه اسم باب الطلسم نسبة الى ما كان يزخرف اعلاه من نقوش بارزة كان يعتقد أنها طلسم ذو أثر سحرى قوى . وكانت هذه النقوش تمثل تنينين متماثلين يتواجهان حول رجل .

وقد يستشف غرض طلسمى متشابهة في مطرقة من البرونز محفوظة بمتحف برلين يمكن نسبتها الى عصر السلاجقة . وهى مشكلة على هيئة تنينين متقابلين في وضعة تراصف يحف رقبتاهما بشكل يشبه رأسا محورا ، ويلاحظ أن كلا منهما له جسم ثعبان يلتف بعضه حول بعض ، وجناح طائر ، ورجلا حيوان ، كما شكل طرف ذيله على هيئة طائر ، وتتخذ المطرقة بصفة عامة شكلا زخرفيا جميلا مفعما بقوة التأثير والتعبير .

وربما كان تشكيل بعض مطارق الابواب على هيئة حدوة فرس يتضمن هدفاً مشابها لاسيما وأنه من الشائع بين بعض العامة اتخاذ حدوة الفرس كتميمة ضد الحسد ولجلب الخير .

وقد عرف في عصور متأخرة تشكيل المطرقة على هيئة قبضة يد ، وهذه تمثل من غير شك اليد التى استبدلت بها المطرقة فى قرع الباب . وربما كان تشكيل مطرقة الباب على هيئة يد ذات خمسة أصابع يتضمن فى الوقت نفسه دفع الحسد ، ذلك أن بعض العامة قد يطبعون على ابوابهم أو واجهات منازلهم كفا بأصابع خمسة كتميمة ضد الحسد وعين السوء .

وليس من شك فى أن بعض مطارق الابواب يتضمن معانى رمزية ولاسيما تلك المطارق المشكلة على هيئة أهلة تحتفظ المتاحف بأمثلة منها : ذلك أن الهلال يرمز الى الاسلام من جهة ، كما كان يرمز الى الخير عند الساسانيين فى ايران من جهة أخرى . وهكذا نجد أن مطرقة الباب قد استوحى الفنان القاهرى العناية بها من التعاليم الاسلامية ، وأتقن صناعتها وجملها مسترشدا بروح الاسلام . ثم لعبت الاوهام والخرافات أحيانا دورها فى صوغها وتشكيلها .

وأيا ما كان الهدف الذى يكمن وراء تشكيل مطرقة الباب بصورة معينة أو زخرفتها بطريقة خاصة فانها قد اتخذت فى جميع الاحوال الأسلوب الذى كان يميز الصناعات المعدنية الاسلامية فى العصر الذى صنعت فيه ، كما أن الفنان القاهرى قد استطاع أن يصنع من هذه الاداة الصغيرة تحفة فنية جميلة .

المراجع

تاريخ :

ابن عبد الحكم (ت ٨٧١ م) : فتوح مصر واخبارها (القاهرة ١٨١٤م) .
احمد بن زنبيل الرمال المحلى (ت ٩٦٠ هـ) : تاريخ السلطان سليم خان ابن
السلطان بايزيد خان مع قانصوه الغورى سلطان مصر واعمالها .
مصر ١٢٧٨ هـ — ١٨٦١ م (طبع حجر) .

احمد تيمور : اعلام المهندسين (القاهرة ١٩٥٧ م) .

جمال الدين الشيال (دكتور) : تاريخ مصر الاسلامية — جزءان (القاهرة
سنة ١٩٦٧ م) .

جمال الدين يوسف بن تغرى بردى (ت ١٤٦٩ م) : التجوم الزاهرة
فى ملوك مصر والقاهرة (دار الكتب ١٩٢٩ — ١٩٤٢ م) .

جلال الدين عبد الرحمن السيوطى (ت ٩١١ هـ) : حسن المحاضرة فى اخبار
مصر والقاهرة (الشرقية بالقاهرة ١٣٢٧ هـ) .

سليمان رصد الحنفى (الشيخ) : كنز الجوهر فى تاريخ الازهر .

شمس الدين أبو العباس أحمد بن إبراهيم بن خلكان : وفيات الاعيان — جزءان
(بولاق ١٢٨٣ هـ) .

عبد الحميد نافع : الذيل على المقرئى (مخطوط محفوظ بمكتبة الجامع
الازهر) .

عبد الرحمن الجبرتى (ت ١٨٢٥ م) : عجائب الآثار فى التراجم والاخبار
اربعة أجزاء (بولاق ١٢٩٧ هـ) .

عبد الرحمن زكى (دكتور) : القاهرة تاريخها وآثارها من جوهر القائد الى
الجبرتى . (الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ م) .

عبد اللطيف ابراهيم (دكتور) : وثيقة امير آخور كبير قراقجا الحسنى
(مجلة كلية الاداب جامعة القاهرة المجلد ١٨ الجزء الثانى ديسمبر
١٩٥٦) : (مطبعة جامعة القاهرة سنة ١٩٥٩ م) .
الوثائق فى خدمة الآثار « العصر المملوكى » (القاهرة ١٩٥٩ م) .

على بن الحسن بن عساكر (٥٧١ هـ / ١١٧٥ م) : التاريخ الكبير ، خمسة أجزاء (دمشق ١٣٢٩ هـ — ١٣٣٢ هـ) .

محمد بن أحمد بن إياس الحنفى المصرى (ت ١٥٢٤ م) : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ٣ أجزاء (بولاق ١٣١١ — ١٣١٢ هـ) وطبعة استانبول ١٩٣١ م فى خمسة أجزاء تحقيق : د. محمد مصطفى وسوير نهيم وباول كاليه ومورتس .

نظير حسان سعداوى (نكتور) : التاريخ الحربى المصرى فى عهد صلاح الدين (القاهرة ١٩٥٦ م) .

De Goeje, (M.J.)

Mémoire sur les Carmathes du Bahraïn et les Fatimides (Leyden, 1886).

Devonshire, (R.L.)

L'Egypte Musulmane. (Paris, 1926).

Lane - Poole, (S.)

History of Egypt. (London, 1901).

The Story of Cairo. (London, 1902).

خط :

ابن دقمان : ابراهيم بن محمد المصرى (٨٠٩ هـ — ١٤٠٦ : ١٤٠٧ م) : الانتصار لواسطه عقد الامصار . (القاهرة ١٣١٤ هـ / ١٨٩٦ م) .

ابن سعيد الاندلسى (ت حوالى اواخر القرن ١٣ م) : المغرب فى حلى العرب (طبعة جامعة القاهرة ١٩٥٠ م) .

تقى الدين أحمد المقرئى (ت ٨٤٥ / ١٤٤١ م) : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والابرار . جزاء (بولاق ١٢٧٠ هـ) .

سعاد ماهر (نكوره) : — القاهرة القديمة وحياتها (المكتبة الثقافية رقم ٧٠ — أكتوبر سنة ١٩٦٢ م) .
— محافظات الجمهورية العربية المتحدة وابارها الباقية فى العصر الاسلامى .

(المجلس الاعلى للشئون الاسلامية ١٩٦٦ م)

عبد الرحمن عبد التواب : منشآت المائنة عبر التاريخ (المكتبة الثقافية رقم ٩٦ ، نوفمبر ١٩٦٣ م) .

على بهجت والبير جبريل : — تعريب على بهجت . حفريات الفسطاط
القاهرة ١٩٢٨ م) .
— حفريات الفسطاط . المناظر الفوتوغرافية (القاهرة ١٩٢٨ م) .

على مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ، ومدنها وبلادها
القديمة — ٢٠ جزء في أربعة مجلدات (طبعة بولاق ١٣٠٥ : ١٣٠٦ هـ) .

محمد رمزي : القاموس الجغرافي . (القسم الاول في مجلد واحد ، والقسم
الثاني في أربعة مجلدات) مطبعة دار الكتب والتربية والتعليم ،
١٩٥٣ — ١٩٦٣ م .

محمد عبد الله عنان : مصر الاسلامية وتاريخ الخطط المصرية (دار الكتب
١٩٣١ م) .

ياقوت الحموي (٦٢٦ هـ — ١٢٢٩ م) : معجم البلدان ، ١٢ جزء (القاهرة
١٣٢٣ هـ — ١٩٠٦ م) .

يوسف أحمد : مدينة الفسطاط او مصر القديمة (الترقى بالقاهرة ١٩١٧) .

Aly Bahgat & Albert Gabriel:

Fouilles d'al Foustat. (Paris, 1921)

Casanova, (P.) :

Reconstruction Topographique de la Ville Fustat ou Misr.
(L.F.A.O.) Tome, 35. (Cairo, 1919)

Clerget, (M.) :

Le Caire: Etude de géographie urbaine et d'histoire géo-
graphique. (Le Caire, 1934).

رحالة

ابن بطوطة : (ت ٧٧٩ هـ / ١٣٧٧ م) : تحفة النظار في عجائب الامصار
وعجائب الاسفار . (المطبعة الخيرية بالقاهرة ١٣٢٢ هـ / ١٩٠٤ —
المطبعة الازهرية بالقاهرة ١٩٢٦ م) .

ابن جبير : (ت ١٢٠٤ م) : تفكرة بالاخبار عن اتفاقات الاسفار (تحقيق حسين نصار : طبعة دار الفكر العربى بالقاهرة .

البكرى : ابو عبيد الله عبد الله بن عبد العزيز : المغرب فى ذكر بلاد افريقية والمغرب (طبعة دى سنان الجزائر ١٨٥٧ م)

زكى محمد حسن (دكتور) : الرحالة المسلمون فى العصور الوسطى (طبعة دار المعارف ١٩٤٥)

محمد مصطفى (دكتور) : السلطان قايتباى كما رآه الرحالة الالماني ارنولد فون هارف — مجلة الهلال مجلد ٦٣ — ١٩٥٥ .

ناصرى خسرو (ت ٥٤٣ هـ / ١٠٦١ م) : سفرنامه . ترجمه الى الفرنسية « شارل شيفر » (باريس ١٨٨١ م) ونقله الى العربية د.يحيى الخشاب (لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٥ م) .

Coste, (P.)

Architecture Arabe et Monuments du Caire.

(Paris, 1837 - 39).

Description de l'Egypte. Etate Moderne, II Tome.

Paris, 1809 - 1822, 2nd, edition).

Dopp, (P.H.)

«Le Caire vu par les Voyageurs Occidentaux du Moyen Age».

(Bull. de la Société Royale de Géographie d'Egypte. Tome, XXIII, 49 - 117, Tome, XXIV, 62 - 115).

(Le Caire, 1950 - 51)

Ebers, (G.)

Egypt : Descriptive, Historical and Pigturesque. 2 vols, London, 1880 - 1883.

Hay, (R.)

Illustrations of Cairo. London, 1840.

Polmieri, (M.A.):

L'Egypte et la Nubia, Grand Album, Monumental, Historique, Architectural. (Paris, 1887).

Prisse d'Avennes :

L'Art Arabe d'après les Monuments du Kaire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. III, Tome Albume & Tome, Texte. (Paris, 1869 - 1877).

Roberts, (D.)

Egypt & Nubia. 3 vols. (London, 1848 - 49).

نظم

آدم مئز : الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجرى نقله الى العربية
» محمد عبد الهادى ابو ريده (لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة
١٩٤٠ م) .

حسن الباشا : الالقاء الاسلامية في التاريخ والوثائق والاثار — دار النهضة
العربية ، القاهرة ١٩٥٧
الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية — ٣ أجزاء دار النهضة
العربية ١٩٦٥ ، ١٩٦٦

القلقشندى : شهاب الدين أحمد (ت ٨٢١ هـ / ١٤١٨ م) : صبح الاعشى في
صناعة الانسا . ١٤ جزء (طبعة دار الكتب المصرية ١٩١٣ —
١٩١٨ م) .

عمارة

أحمد فكرى (دكتور) : مساجد القاهرة ومدارسها — جزآن — القاهرة
١٩٦١ — ١٩٦٩

حسن عبد الوهاب : اثر المرأة في العمارة الاسلامية . (مجلة الهندسة
المجلد ١٥ ، ١٩٣٥ — ١٩٣٧) .
تاريخ المساجد الاثرية . جزءان (دار الكتب المصرية ١٩٤٦ م) .

حسنى محمد حسن نويصر : مجموعة سبل السلطان قايتباى بالقاهرة .
(رسالة ماجستير مقدمة لكلية الاداب جامعة القاهرة ١٩٧٠) .

السيد محمود عبد العزيز سالم (دكتور) : المآذن المصرية — القاهرة ١٩٥٩ م .

عباس حلمى (دكتور) : تطور المسكن المصرى الاسلامى من الفتح العربى حتى الفتح العثمانى (رسالة دكتوراه مقدمة لكلية الاداب جامعة القاهرة ١٩٦٨) .

فريد شافعى (دكتور) : مؤننة جامع بن طولون : رأى فى تكوينها المعمارى .
(مجلة كلية الاداب جامعة القاهرة المجلد الرابع عشر الجزء الاول مايو ١٩٥٢) .
— عمارة مصر العربية (تحت الطبع) .

كمال الدين سامح (دكتور) : تطور القبة فى العمارة الاسلامية . (مجلة كلية الاداب جامعة القاهرة المجلد ١٢ الجزء الاول ١٩٥٠ م) .
— العمارة الاسلامية فى مصر . (النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٠ م)

محمد مصطفى نجيب : مدرسة خايريك (بباب الوزير) دراسة معمارية واثرية (رسالة ماجستير مقدمة لكلية الاداب جامعة القاهرة سنة ١٩٦٨ م) .

محمود احمد : جامع عمرو بن العاص بالفسطاط (بولاق ١٩٣٩) .
محمود عكوش : تاريخ ووصف الجامع الطولونى . (دار الكتب بالقاهرة ١٩٢٧ م) .

ولفرد جوزف دالى : « تعريب محمود احمد » : العمارة العربية بمصر وشرح الميزات البنائية الرئيسية للطراز العربى فى القرنين ١٤ ، ١٥م (المطبعة الاميرية بالقاهرة ١٩٢٣) .

Briggs, (M.S.)

Mohammedan Architecture in Egypt and Palestine.

(Oxford, 1924).

Comité de Conservation des Monuments de l'Art Arabe,
Procès Verbaux des Séances. 41, Fasc. (1884 - 1961).

Creswell, (K.A.C.) :

A Brief Chronology of the Muslim Monuments of Egypt.
(Bull. de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, XVI,
Cairo, 1919).

————— Archeological Researches at the Citadel of Cairo,
(Bull. de l'Inst. F.A.O. Tome, XXVII, Cairo 1924).

- The Works of Sultan Bibars al-Bunduqdari in Egypt. (Bull. de l'Inst. F.A.O. Tome XXVI, Cairo, 1926).
- La Mosquée de Amru. (Bull. de l'Inst. F.A.O. Tome, XXXII, Cairo, 1931).
- Early Muslim Architecture. 2 Vols. (Oxford, 1932 - 40) and a 2nd Edition for the first volume in 1969, in to Parts.
- Muslim Architecture in Egypt. 2. Vols. 1952 - 1959).
- Bibliography of the Architecture, Art and Crafts in Islam. (American University at Cairo Press, 1961).

Devonshire, (R.L.)

Some Cairo mosques and their Founders.

(London, 1921).

- Rambles in Cairo. 1947.

Farid Shafi'i:

An Early Fatimid Mihrab In the Mosque of Ibn Tulun. (Bull. of the Faculty of Art, Tome, XV. Part, I Cairo, 1953).

Franz.

Kairo. Leipzig, 1903.

Hassan Al Basha :

The «Muqarnas» A Genuine Characteristic of Islamic Art. Its Early Use and Development in Domes (Cairo, 1965).

- The Muqarnas : Its Early Use in Islamic Door ways and Towers, (Cairo, 1966).

Wiet, (G.) Hauteceur, (L.)

Les Mosquées du Caire. II Tome. (Paris, 1932).

فنون تشكيلية

فنون الكتاب — خط :

ابراهيم جمعه (دكتور) : قصة الكتابة العربية .

حسن الباشا (دكتور) : الالقاب الاسلامية فى التاريخ والوثائق والاثار
مكتبة النهضة — القاهرة — ١٩٥٧

— تطور الخط العربى فى الاسلام — يناير — ١٩٦٢ م .
— الفنون الاسلامية والوطائف على الاثار العربيه — ثلاثة اجزاء
دار النهضة العربية بالقاهرة ١٩٦٥ — ١٩٦٦ م .
— الخط الفن العربى الاصيل — (كتاب حلقة بحث الخط العربى
بالمجلس الاعلى للفنون والآداب) القاهرة — ١٩٦٨ م .

حسن عبد الوهاب : توقيعات الصناع على آثار مصر الاسلامية (مجلة
المجمع العلمى المصرى) ١٩٥٤ م .

محمد طاهر الكردى الخطاط : تاريخ الخط العربى وآدابه — القاهرة —
١٩٣٩ م .

يوسف احمد : الخط الكوفى — القاهرة — ١٩٢٣ .

C.I.A. Corpus Inscriptionum Arabicarum :

Berchem (M. Van.) : Egypte, I. Le Caire, 1894 — 1903.

Wiet (G.) : Egypte, II. Le Caire, 1929 — 1930.

Flury (S.) : Le decor épigraphique des monuments Fatimides
du Caire. (Syria) 1936.

Huart (C.) : Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient
Musulman. (Paris) 1908.

R.C.E.A. Repertoire Chronologique D'Epigraphie Arabes. Le
Caire, (Depuis) 1931.

Wiet (G.) : Stèles Funeraires (Catalogue Général du Musé
Arabe du Caire — (Le Caire), 1936 — 1939.

تصوير وتذهيب :

أحمد تيمور : التصوير عند العرب — (اخراج الدكتور زكى محمد حسن)
القاهرة ١٩٤٢ م .

جمال محمد محرز (دكتور) : التصوير الاسلامى ومدارسه — القاهرة —
١٩٦٢ م

جورجى زيدان : تاريخ التمدن الاسلامى — خمسة أجزاء — القاهرة ١٩٠٢ —
١٩٠٦ م .

حسن الباشا (دكتور) : التصوير الاسلامى فى العصور الوسطى — القاهرة
١٩٥٩ م .

— فن التصوير فى مصر الاسلامية — القاهرة ١٩٦٦ م .

ديماند — ترجمة أحمد عيسى : الفنون الاسلامية — دار المعارف بمصر —
١٩٥٨ .

زكى محمد حسن (دكتور) : كنوز الفاطميين — القاهرة — ١٩٣٧ م .
— فنون الاسلام — القاهرة — ١٩٤٨ م .

— اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية — القاهرة
١٩٥٦ م .

سعد الخادم : تصويرنا الشعبى خلال العصور — القاهرة — ١٩٦٣ م

Ettinghausen (R.) : Painting in the Fatimid Period. 1942.

Ettinghausen (R.) : Arab Painting. Skira, 1962.

Grohman (A.), Arnold (T.) : The Islamic Book. Germany, 1929.

Grube : Muslim Miniature Painting from the XII th to the XIX
th Century. 1962.

Three Miniatures from Fustat. 1963.

Wittek (Paul) : Datum Und Herkunft der Automaten Minia-
turen. Der Islam, XIX, 1931.

زخرفة :

محمد عبد العزيز مرزوق (دكتور) : الزخرفة المنسوجة في الاقمشة
الفاطمية — القاهرة — ١٩٤٢ م

Dimand (M.S.), Studies in Islamic Ornament. 1937.

Flury (S.) : Die Ornamente der Hakim Und Ashar Maschee,
Heidelberg, 1912.

Hamlin : History of Ornament. London, 1916.

Speltz and Spiers : The Styles of Ornament. London, 1910.

Shafi'i (Farid) : Simple Calyx Ornament in Islamic Art. Cairo,
1956.

Stead (C.) : Fantastic Fauna. Cairo, 1935.

تجويد :

Ettinghausen (R.), Foundation Moulded leatherwork. (Studies
in Honour of KAC. Creswell),

Gratzl (E.), Islamische Bucheinbande des 14. bis 19. Jahrhun-
derts. Leipzig, 1924.

Grohmann (A.), The Islamic Book. 1929.

Sarre (F.), Islamic Bookbindings, Berlin, 1923 — 4.

Weisweiler., Der Islamische Bucheinband des Mittelalters. Wies-
baden, 1962.

نحت :

عبد الرحمن زكي (دكتور) الاحجار الكريمة في الفن والتاريخ — القاهرة
١٩٦٤ .

Hawary (H.) and Rached (H.) : Steles Funéraires. Vols. I. III:
Cairo, 1932, 1939.

Pauty (E.), Bois Sculptés d'églises Coptes. Epoque Fatimite Le
Caire, 1930.

Pauty (E.), Les Bois Sculptés Jusqu'à l'Epoque Ayyoubide:
(Catalogue Général du Musée Arabe du Caire). Le Caire,
1931.

Wiet (G.) : Steles Funéraires. Vols. II and IV — X. Cairo,
1936 — 1939.

فنون تطبيقية

فنون اسلامية عامة :

أبو صالح الالفى : الفن الاسلامى — القاهرة ١٩٧٠ م .

أحمد ممدوح حمدى : معدات التجميل فى متحف الفن الاسلامى . (دار الكتب ١٩٥٩ م) .

أحمد ممدوح حمدى ، وفيه عزى ، عبد الرؤوف على يوسف ، مايكل روجرز :
الفن الاسلامى فى مصر ، ابريل — مايو ١٩٦٩ (دليل معرض بمناسبة
الاحتفال بالعيد الالفى للقاهرة) .

بشر فارس (دكتور) : سر الزخرفة الاسلامية (دورية المجمع العلمى
المصرى . المجلد ٣٣ ، ١٩٥٢ م) .

حسن عبد الوهاب : اثر المرأة فى الفن الاسلامى . (مجلة الهندسة المجلد
١٤ ، ١٩٣٤ م) .

توقيعات الصناع على آثار مصر الاسلامية . (دورية المجمع العلمى
المصرى . المجلد ٣٦ ، ١٩٥٣ — ١٩٥٤ م) .

حسن الهوارى : رسالة وصف محتويات دار الآثار العربية (القاهرة
١٩٢٧) .

نيمانى ، م . س : ترجمة أحمد عيسى — الفنون الاسلامية (القاهرة ١٩٥٨
الطبعة الثانية) .

رشدى صالح : الفنون الشعبية . (القاهرة ابريل ١٩٦١ م) .

زكى محمد حسن (دكتور) : كنوز الفاطميين . (القاهرة ١٩٣٧) .
فنون الاسلام . (القاهرة ١٩٤٨) .

الفن الاسلامى فى متحف جامعة فؤاد الاول . (القاهرة ١٩٥٠) .

اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية . (القاهرة ١٩٥٦) .

سعاد ماهر (دكتورة) : مخلفات الرسول بالمسجد الحسينى . (دار الشعب
١٩٦٥) .

عبد الرحمن زكى (دكتور) : الاحجار الكريمة فى الفن والتاريخ — القاهرة —
١٩٦٤ م .

- Creswell, (K.A.C.), Bibliography of the Architecture, Art and Crafts, in Islam. (American University at Cairo Press, 1961).
- Dimand, (M.S.), Handbook of Mahammadan Art, 2nd, Ed. (New York, 1958).
- Glück. & Diez.
Die Kunst des Islam. (Berlin, 1925).
- Grube :
Studies in the Survival and Continuity of pre-Muslim traditions in Egyptian Islamic Art. (J. A. R. C. E. I, 1962 pp. 75 — 96).
- Hetz, (M.)
Descriptive Catalogue of the Objects Exhibited in the National Museum of Arab Art. 2nd, Ed. (Cairo, 1907).
- Koechlin & Migeon :
Islamische Kunstwerke. (Berlin, 1928).
- Kühnel, (E.)
Islamische Klein Kunst. (Berlin, 1925).
- Lane - Poole, (S.)
The Art of the Saracens in Egypt. (London, 1886).
- Mayer, (L.A.)
Saracenic Heraldry (Oxford, 1933).
- Meisterwerke :
Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst. 4, Vols (Munich, 1910 — 1912).
- Migeon, (G.)
L'Orient Musulman « Arms, Sculpture, Bois, Ivoires, Bronzes et cuivres, etc ». (Paris, 1922).
——— Manuel d'Art Musulman, Arts Plastiques et Industriels. 2ième, Edit, (Paris, 1927).
- Otto-Dorn :
Kunst des Islam. (Baden-Baden, 1964).
- Prisse D'Avennes :
L'Art Arabe d'après les Monuments du Caire. (Paris, 1869 — 1877).
- Wict, (G.)
Album du Musée Arabe du Caire. (Le Caire, 1930).

خزف وفخار :

أحمد عبد الرازق : الفخار المطلق في عصر المماليك — (رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٦٨) .

جمال محمد محرز (دكتور) : الخزف الفاطمي ذو البريق المعدني في مجموعة الدكتور / على ابراهيم . (مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة يوليو ١٩٤٤) .

حسن الباشا : (دكتور) : طبق من الخزف باسم غبن . (مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد ١٨ الجزء الاول : مايو سنة ١٩٥٦ م) .
عبد الرؤوف على يوسف : طبق غبن والخزف الفاطمي المبكر . (مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة . المجلد ١٨ . الجزء الاول مايو ١٩٥٦ م) .
خزافون من العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية .
(مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة المجلد ٢٠ الجزء الثاني ديسمبر ١٩٥٨ م) .

محمد مصطفى (دكتور) : الخزف الاسلامي . القاهرة ١٩٥٦ م (مترجم الى الانجليزية والفرنسية والالمانية) .

Abel, (A.)

Gaibi et les grands faienciers d'époque Mamelouke. Le Caire, 1930.

Ali Bahgat.

Fouilles de Fustat : Découverte d'un four de potier arabe datant du XIV^e siècle, (B.I.E. VIII, pp. 233 - 42). 1914.

————— **La Ceramique Egyptienne de l'Epoque Musulmane.**
1922.

————— **Massoul, F.**
La Ceramique Musulmane de l'Egypte. (Le Caire, 1930).

Fouquet,

Contribution à l'études de la Céramique Orientale, 1900.

Lane, (A.)

Early Islamic pottery. London, 1953, 2nd ed.

————— Later Islamic pottery. London, 1957.

Olmer, (P.)

Les Filtres de Gargoulettes. (Catalogue Général du Musée Arabe du Caire) Le Caire, 1932.

جاج وبلور صخرى :

بدر العوف على يوسف : دراسة في الزجاج المصرى فى العصر الاسلامى :
(بحث مقدم فى الندوة العالمية لتاريخ القاهرة . مارس ١٩٦٩) تحت
الطبع) .

Artin,

Discription de six lampes en verre émaille. (B.I.E. VII pp. 154 - 210), 1887.

Lamm, (C.J.)

Mittelälterliche Gläser Und Steinschnittarbeiten aus dem
Naher Osten. 2 Vols. (Berlin, 1929).

Rice, (D.S.)

Early Signed Islamic Glass. (J.R.A.S. pp. 8 - 16). 1958.

Schmidt,

Hedwigsgläser und de verwandten fatimidischen Glas und
Kristallschnittarbeiten, (Jahrbuch der Schesischer Museen,
New Series, VII, pp. 553 - 78). 1912.

Wiet, (G.)

Lampes et Bouteilles en verre Emaille. (Catalogue Général
du Musée Arabe du Caire) Le Caire, 1922.

خشب وعاج :

فريد شافعى (دكتور) : مميزات الاخشاب المزخرفة فى الطرازين الطولونى
والفاطمى فى مصر . (مجلة كلية الاداب جامعة القاهرة المجلد ١٦
الجزء الاول ١٩٥٤ م) .

نعمت محمد ابو بكر : المنابر الخشبية . (رسالة ماجستير مقدمة لكلية
الاداب جامعة القاهرة سنة ١٩٦٨) .

David, (W.)

Les Bois à Epigraphes jusqu'à l'Epoque Momlouke, (Cata-
logue Général du Musée Arabe du Caire), 1931.

————— Les Bois à Epigraphes depuis l'Epoque Mamlouke.
(Catalogue Général du Musée Arabe du Caire),
1936.

Herz, (M.)

Boiseries Fatimites aux sculptures figurales, (Orientalis-
ches Archiv, III, 4). Leipzig, 1913

Lamm, (C.J.)

Fatimid Wood - Carving, its style and Chronology. (B.I.E. XVII, pp. 60 - 91) 1935.

Marcais, (G.)

Les Figures d'hommes et de bêtes dans les bois Sculptés d'époque Fatimite. Melanges Maspero, (Orient Islamique, III, pp. 240 - 51), Le Caire, 1935 — 40.

Pauty, (E.)

Bois Sculptés d'églises Coptes. « Epoque Fatimite ». Le Caire, 1930.

————— Les Bois Sculptés jusqu'à l'Epoque Ayyoubide. (Catalogue Général du Musée Arabe du Caire). Le Caire, 1931.

معادن :

آمال العمرى : الشماعة المصرية في العصر العربي . (رسالة ماجستير مقدمة لكلية الاداب جامعة القاهرة .

حسين عبد الرحيم عليوه : كراسى العشاء المعدنية في عصر المماليك . (رسالة ماجستير — قدمت الى كلية الآداب — جامعة القاهرة ١٩٧٠ م) .

عبد الرؤوف على يوسف : تحف فنية من عصر المماليك . القاهرة ١٩٦٢ م .
عبد الرحمن زكى (دكتور) : السيف في العالم الاسلامى . (دار الكتاب العربى : القاهرة ١٩٥٧ م) .
— الحلى فى التاريخ والفن — القاهرة ١٩٦٥ .

وفيه عزى : تحف من عصر الناصر محمد بن قلاوون وأولاده (بحث فى ندوة تاريخ القاهرة . تحت الطبع) .

Abdel Rahman Zaki :

Important Swords in the Museum of Islamic Art in Cairo. (Vaaben historiske Aarboger, XIII, pp. 143 - 57) (Copenhagen, 1966).

Barrett :

Islamic Metal work in the British Museum. (London, 1949).

Fehérvári :

Ein Ayyubidisches Rauchergefass mit dem Namen des Sultan Al - Malik Al - Adil II. (Kunst des Orients V part, I, 1968).

Mayer, (L.A.)

————— Islamic Astrolabists and their works. (Geneva, 1956).

————— Islamic Metalworkers and their works. (Geneva, 1956).

————— Islamic Armourers and their works. (Geneva, 1962).

Rice, (D.S.)

Studies in Islamic Metalwork. (B.S.O.A.S. IV, XV). 1953.

Ross,

An Egypto-Arabic Cloisonné Enamel. (A.I. VII, pp. 165 - 7). 1940.

Ruthven :

Two Metal works of the Mamluk period. (A.I.I, part, I) 1935

Wafiyyah Izzi

An Ayyübid Basin of Al-Sālih Najm Al-Din, (Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Creswell) American University in Cairo Press, 1965.

Wiet, (G.)

Objets en Cuivre. (Catalogue Général du Musée Arabe du Caire) Le Caire, 1932.

نسيج :

محمد عبد العزيز مرزوق (دكتور) : الزخرفة المنسوجة في الاقمشة الفاطمية
القاهرة ١٩٤٢ م .

وفيه عزى : نماذج من التحف الاسلامية في اليمن . (القاهرة ١٩٦٢) .

Britton :

Egypto-Arabic Textiles in the Montreal Museum. (A.I. XI-XII). 1946.

Guest :

Notice of some Arabic Inscriptions on Textiles at the South Kensington Museum, (J.R.A.S. pp. 387 - 399) 1906.

————— Further Arabic Inscriptions on Textiles. (J.R.A.S. pp. 405 - 8), 1923.

Kendrick :

Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval period
« Victoria and Albert Museum » London, 1924.

Mayer,

Mamluk Costume. (Geneva, 1952).

Pfister,

Les toiles imprimées de Fostat et l'Hindostan, Paris, 1938.

Von Falke,

Kunst geschichte der Seidenweberei. 2, Vols. Berlin, 1912,

Wiet, (G.)

Exposition de Tissus et Tapisseries du Musée Arabe du
Caire, VII - XVIIe siècles. période Musulmanne; Musée des
Gobelins. Paris, 1935.

سجاد :

عبد الرحمن فهمي (دكتور) : تقدم السجاجيد الإسلامية في مصر (مجلة كلية
الآداب جامعة القاهرة . المجلد ٢٢ الجزء الثاني ديسمبر ١٩٦٠) .

Erdmann :

Kairener Teppiche Pt. I Europäische und Islamische Quellen
des 15 - 18 ten. Jahrhunderts, (A.I. V, pp. 179 - 206, Pt. 2),
1938.

————— Mamulken und Osmanenteppiche. (A.I. VII, pp. 55-
81), 1940.

————— Neue Untersuchungen Zur Frage der Kairener tep-
piche. (A.O. IV, pp. 65 - 107), 1961.

Kühnel - Bellinger :

Cairene Rugs and others technically related, 15th - 17th Cen-
turies. (Washington, 1957).

Sarre, (F.)

Die Agyptische Teppiche, (Jahrbuch der Asiatischen Kunst,
I. p. 19 - 23), 1924.

Zick (J.)

Koptische Muster elemente und MamluKische Knüpfte tep-
piche. (Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. VII,
pp. 93 - 109) 1962.

سكوكات وصنح واوزان :

حسين مؤنس (دكتور) : الدوحة المشتكة في ضوابط دار السكه . (صحيفة
معهد الدراسات الاسلاميه في مدريد المجلد ٦ العدد ١ ، ٢) ١٩٥٨م .

عبد الرحمن فهمى (دكتور) : صنح السكه في فجر الاسلام . القاهرة ١٩٥٧
فجر السكه العربيه . (موسوعة النقود العربيه وعلم النميات ١)
القاهرة ١٩٦٥ م .

كشف الاسرار العلميه بدار الصرب المصريه . لابن بعرة الذهبى
الكامل . القاهرة ١٩٦٦ م .

عبد المنعم ماجد (دكتور) : النقود الفاطميه . (مجلة كلية الآداب بجامعة
عين شمس . ١٩٥٣ م) .

Balog, P.

— Etudes Numismatiques de l'Egypte Muslumane.
(Fatimites, Ayoubites, Premiers Momloul).

— The coinage of the Mamluk Sultans of Egypt and Syrie.
New York, 1964.

Grabar, O. The Coinage of the Tulunids. (American Numismatic
Society) New York. 1957.

Jungfleisch, M.

Un 'piods Fatimite en Plomb. (Bull. de l'Inst. Egyptien.
Tome, IX, p. 115), 1926 - 1927.

———— Boids Fatimite en Verre polychrome (Bull. de l'Inst
Egyptien. Tome. X, p. 19), 1927 - 1928.

———— Monnaies ou poids ou « Monnaies - Poids » du Sultan
Mamloul Haggy II. de Caïre, 1949.

Miles, G.C.

Rare Islamic Coins. New York, 1950.

Contribution to Arabic Metrology. New York. 1958.

فنون شيعيه :

رشدى صالح : الفنون الشيعيه . (القاهرة ١٩٦١ م) .

سعد الخادم : الازياء الشيعيه . (القاهرة ١٩٦١ م) .

تصويرنا الشعبى خلال العصور . (القاهرة ١٩٦٣ م) .

عبد الحميد يونس (دكتور) : خيال الظل (القاهرة ١٩٦٥ م) .

عبد الغنى النبوى الشمال : عروسة المولد . (القاهرة ١٩٦٧ م) .
محمد صدقى الجباخنجى : فنون التصوير المعاصرة (القاهرة ١٩٦١ م) .

تأثيرات فنية متبادلة :

ارنولد وكريستى وبريجز — (ترجمة زكى محمد حسن) : تراث الاسلام
— ج ٢ — القاهرة ١٩٣٦ م .

جلال مظهر : مآثر العرب على الحضارة الاوربية — القاهرة — ١٩٦٠ م

حسن الباشا (دكتور) : — تاريخ الفن فى العراق القديم — القاهرة ١٩٥٦ م
— دراسات فى اثر الفنون الاسلامية فى فن النهضة — القاهرة
١٩٦٣ م

— اثر الخط العربى فى الفنون الاوربية (كتاب حلقة بحث الخط
العربى بالمجلس الاعلى للفنون) القاهرة ١٩٦٨ م .
— فنون النهضة التشكيلية وتأثيرها بالفنون الاسلامية — دار النهضة
العربية — القاهرة ١٩٦٨ م .

عبد الرؤوف على يوسف : تأثيرات دينية فى الفن الاسلامى القاهرة ١٩٦١ م .

Devonshire (R.L.), Quelques influences Islamiques sur les Arts
de l'Europe, Caire, 1935.

Hassan Al Basha — Gentile Bellini's Islamic Studies in Euro
pan painting. Cairo, 1964.

— Gentile Bellini at an Islamic Court. Cairo, 1964.

— Arabic letters in the art of the Renaissance in Italy.
Cairo, 1963.

— The Legacy of Islamic art in the International style.
I, II, Cairo, 1963.

فهرس الاشكال

شكل	العنوان	صفحة
١	رسم تخطيطى يوضح موقع القسطنطينية والعسكر والقطائع جنوب القاهرة	١٠
٢	حصن بابليون بمصر القديمة	١٢
٣	جامع عمرو بن العاص — رواق المدخل وصحن الجامع .	١٧
٤	قناطر ابن طولون بالبساتين جنوب القاهرة — ٢٦٣ هـ / ٨٧٦ م	٢١
٥	منظر عام لقناطر ابن طولون بالبساتين جنوب القاهرة .	٢١
٦	خريطة للقاهرة وحولها أسوار كل من جوهر الصقلى وبدر الجمالى	٢٤
٧	قاهرة الفاطميين واخطاطها يخترقها من الشمال الى الجنوب قصبة القاهرة (شارع المعز حاليا) حيث كانت أهم أسواق القاهرة ومواكبها واحتفالاتها (عن عبد الرحمن زكى : القاهرة)	٣١
٨	الجامع الازهر — الصحن والرواق الشمالى — ٣٦١ هـ / ٩٧٢ م	٣٥
٩	خريطة مدينة القاهرة وضواحيها (عن الحملة الفرنسية وباسكال كوست وآرثر رونى)	٤٣
١٠	الكنيسة المعلقة بمصر القديمة	٤٨
١١	الجامع الاقمر — الواجهة — ٥١٩ هـ / ١١٢٥ م	٥٤
١٢	جامع السلطان الظاهر بيبرس — المدخل الرئيسى ٦٦٧ هـ / ١٢٦٩ م (عن كريستوفيل)	٩٦
١٣	مسجد أزيك قبل هدمه سنة ١٨٦٩ م (عن لجنة حفظ الآثار العربية القديمة)	٦٦
١٤	جامع سنان باشا ببولاق — المدخل — ٩٧٩ هـ / ١٥٧١ م .	٧١
١٥	محارب من المماليك متمنطق بسيفه كما صورته فون هارف	٨٤

شكل	العنوان	صفحة
١٦	مقابلة السلطان الغورى لسفراء البندقية برئاسة دومينكو تريفيزانو (عن قبيت)	٨٨
١٧	قبة الشيخ عبد الرؤوف المناوى — قبل سنة ١٠٣١ هـ / ١٦٢١ م (عن حسن عبد الوهاب)	٩٣
١٨	جزء من لوحة « موعظة القديس مرقص بالاسكندرية » من عمل جنتيلي بلينى واخيه جيوفانى (متحف بريرا فى ميلان)	٩٥
١٩	صحن من الخزف ذى البريق المعدنى — حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١ م (مجموعة خاصة بلندن)	١٠١
٢٠	صحن من الخزف ذى البريق المعدنى عليه اسم مسلم — حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	١٠٩
٢١	بلاطة من الخزف عليها اسم غيبى بن التوريزى — حوالى النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	١١٨
٢٢	صورة مائية على الجص من اتقاض حمام بجوار ابنى السعود بالقاهرة — حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	١٢٦
٢٣	توقيع الصانع محمد بن سنقر على صندوق مصحف — حوالى سنة ٧٢٨ هـ / ١٣٢٨ م (متحف الدولة ببرلين)	١٢٩
٢٤	كرسى عشاء الناصر محمد — القرص العلوى — سنة ٧٢٨ هـ / ١٣٢٨ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	١٣٢
٢٥	جزء من منشآت السلطان قلاوون بالنحاسين — ٦٨٤ هـ / ١٢٨٥ م	١٣٩
٢٦	بیمارستان قلاوون بالنحاسين — الفناء (عن ايرسى)	١٤١
٢٧	سيف عليه اسم السلطان الغورى (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	١٤٦
٢٨	وكالة الغورى من الداخل — ٩١٠ هـ / ١٥٠٥ م	١٤٧
٢٩	سوق الشرابشين تظله سقيفة والى اليمين مدرسة الغورى والى اليسار قبته (عن دافيد روبرت)	١٤٨

شكل	العنوان	صفحة
٣٠	مدرسة السلطان الغورى — الصحن واىوان القبلة —	١٥٠
٣١	مدرسة السلطان الغورى — أحد الايوانات الجانبية —	١٥١
٣٢	محراب قبلة الغورى — ٩٠٩ هـ / ١٥٠٤ م	١٥٣
٣٣	مقياس النيل بالروضة من الداخل — ٢٤٧ هـ / ٨٦١ م	١٥٨
٣٤	قاعدة مؤذنة الباب الاخضر بمشهد الامام الحسين بالقاهرة —	١٥٩
٣٥	مرود ومكحلة ينسبان للنبي عليه الصلاة والسلام (عن سعاد ماهر : مخلفات الرسول)	١٦٠
٣٦	مدرسة السلطان حسن — الصحن والميضأة — ٧٦٤ هـ /	١٦٢
٣٧	قبة الامام الشافعى من الخارج — ٦٠٨ هـ / ١٢١١ م	١٦٧
٣٨	سيده من القاهرة تتكىء على شكمية لحفظ الحلى (عن ايبرس)	١٧٥
٣٩	افريز من الخشب من العصر الطولونى تزينه صورة حمامتين	١٨٠
٤٠	أواخر القرن الثالث الهجرى / ٩ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	١٨٨
٤١	أحد اللواح الخشبية المحفورة من صناعة القاهرة — حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	١٩٤
٤٢	قبة شجرة الدر — ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م	٢٠٠
٤٣	صندوق مصحف من الخشب المزخرف بالسن والابنوس — حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٢١١
٤٤	مدرسة برقوق بالنحاسين — المدخل وبأعلاه مقرنصات من الحجر — ٧٨٨ هـ / ١٣٨٦ م	٢١٢
	جلدة كتاب من صناعة القاهرة فى عصر المماليك — القرن السابع — التاسع الهجرى / ١٣ — ١٥ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	

شكل	العنوان	صفحة
٤٥	حشوة من الخشب عليها زخارف نباتية محفورة — أرابسك حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٢١٥
٤٦	زخرفة من خط الثلث المملوكى على تمثال من البرونز من عمل فيروكيو (١٤٣٥ — ١٤٨٨ م) من فنانى عصر النهضة فى ايطاليا . (البارجيلو فى فلورنسا)	٢١٦
٤٧	جانب من المدخل الرئيسى لجامع الحاكم — ٤٠٣ هـ / ١٠١٣ م	٢٢٥
٤٨	قبة السيدة رقية — ٥٢٧ هـ / ١١٣٣ م	٢٣٠
٤٩	المدرسة الصالحة بالنحاسين — المئذنة — ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م	٢٣١
٥٠	اسوار القاهرة الايوبية عند الزاوية الشمالية الشرقية — ٥٧٢ هـ / ١١٧٦ م	٢٣٣
٥١	مدرسة سنلار وسنجر الجاولى — القباب والمئذنة — ٧٠٣ هـ / ١٣٠٤ م	٢٣٨
٥٢	مسجد الاشرف قايتباى بقلعة الكيش — ٨٨٠ هـ / ١٤٧٥ م	٢٤٠
٥٣	مدرسة اينال بالصحراء — ٨٦٠ هـ / ١٤٥٦ م	٢٤٢
٥٤	مسجد الناصر محمد بالقلعة — رواق المدخل — ٧٣٥ هـ / ١٣٣٥ م	٢٤٤
٥٥	خاتقاه الناصر فرج بن برقوق بالصحراء — ٨١٣ هـ / ١٤١١ م	٢٤٨
٥٦	قصر الامير بشتاك — الواجهة العمومية — بين القصرين ٧٤٠ هـ / ١٣٣٩ م	٢٥٠
٥٧	مقعد الامير مامى السيفى — بيت القاضى بالجمالية — ٩٠١ هـ / ١٤٩٦ م	٢٥١
٥٨	خان الخليلى — الباب الشمالى — ٩١٧ هـ / ١٥١١ م	٢٥٣
٥٩	مسجد الملكة صفية بالداودية — ١٠١٩ هـ / ١٦١٠ م	٢٥٧
٦٠	مسجد محمد بك ابو الذهب بالازهر — ١١٨٨ هـ / ١٧٧٤ م	٢٦١
٦١	سبيل وكتاب خسرو باشا بالنحاسين — ٩٤٢ هـ / ١٥٣٥ م	٢٦٦
٦٢	بيت الكريدلية — المقعد — ١٠٤١ هـ / ١٦٣١ م	٢٦٩
٦٣	بيت السحيمى بالجمالية — ١٢١١ هـ / ١٧٩٦ م	٢٧٠

شكل	العنوان	صفحة
٦٤	لوحة من الرخام عليها بالخط الكوفي البارز شهادة التوحيد — حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٢٧٦
٦٥	مدفن السلطان حسن من الداخل — ٧٦٤هـ / ١٣٦٢ م	٢٨٠
٦٦	مصحف السلطان شعبان — الفاتحة — ٧٧٠هـ / ١٣٦٩م — (دار الكتب المصرية)	٢٨٤
٦٧	سلسبيل (نافورة حائطية) صورة بالالوان المائية على الجص (الفريسكو) فى باليرمو بصقلية — حوالى منتصف القرن السادس الهجرى / ١٢ م	٢٩٠
٦٨	وليمة الاطباء — تصوير من مخطوطة لرسالة دعوة الاطباء التي تنسب الى القاهرة — ٦٧٢هـ / ١٢٧٣م (مكتبة الامبروز يانا فى ميلان) عن ايتنجهاوزن	٢٩٢
٦٩	الارنب يخدع ملك الفيلة — تصوير من مخطوطة لكتاب كليلة ودمنة تنسب الى القاهرة — ٧٥٥هـ / ١٣٥٤ م (مكتبة البودليان بأكسفورد) عن ايتنجهاوزن	٢٩٤
٧٠	برج الثور — تصوير من مخطوطة لكتاب عجائب المخلوقات للقرزوينى تنسب الى القاهرة — حوالى القرن الثانى عشر الهجرى / ١٨ م (المكتبة الاهلية البافارية بميونخ)	٢٩٥
٧١	لوح من الرخام مزخرف بالنحت البارز من خاتناه ببيرس الجاشنكير — حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٢٩٨
٧٢	حامل زير من الرخام مزخرف بالنحت البارز — القرن السادس الهجرى / ١٢ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣٠١
٧٣	كتلة من الرخام عليها بالنحت البارز رسم سبع عثر عليها بحى الظاهر بالقاهرة (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣٠٣
٧٤	لوح من الرخام من مدرسة صرغتمش — حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣٠٦
٧٥	طبق من الخزف ذى البريق المعدنى عليه رسم مركب — حوالى القرن الرابع الهجرى / ١٠ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣١٥

شكل	العنوان	صفحة
٧٦	قدر من الخزف من النوع المسمى بخزف الفيوم — حوالى القرن الرابع الهجرى / ١٠م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣١٦
٧٧	قاع اناء من الخزف المرسوم تحت الطلاء — حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣١٩
٧٨	صدرية من الفخار المطلى بالطين المتعددة الالوان — حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣٢٤
٧٩	شباك قلة مزخرف بصورة طاووس — حوالى القرن السابع الهجرى / ١٣م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣٢٧
٨٠	قطعة من الزجاج ذى البريق المعدنى — ١٦٣هـ / ٧٧٩م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣٣١
٨١	كأس من الزجاج المزخرف بالبريق المعدنى عليه اسم الامير العباسى عبد الصمد بن على — حوالى سنة ١٥٥هـ / ٧٧٢م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣٣٢
٨٢	دورق من الزجاج عليه اسم الامير ربيعة — اواخر القرن الثالث الهجرى / ٩م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣٣٤
٨٣	جزء من كأس من الزجاج مزخرف بطريقة القطع — حوالى القرن الرابع الهجرى / ١٠م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣٣٥
٨٤	كأس من الزجاج من الكؤوس المنسوبة الى القديسة هديج — حوالى القرن السادس الهجرى / ١٢م (متحف امستردام)	٣٣٧
٨٥	دورق من الزجاج مزخرف بالطين المتعددة الالوان والتذهيب حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣٤٠
٨٦	ابريق من البلور الصخرى — حوالى اواخر القرن الرابع الهجرى / ١٠م (متحف فكتوريا والبرت بلندن)	٣٤٨
٨٧	قارورة من البلور الصخرى — حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١م (كاتدرائية هالبر شنانت بألمانيا)	٣٥١
٨٨	لوح من الخشب يزخره رسم محفور يمثل أسدين متواجهين حوالى القرن الثانى الهجرى / ٨م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٣٥٥

شكل	العنوان	صفحة
٨٩	محراب من الخشب منقول من مشهد السيدة رقية بالقاهر	
٩٠	جانب لتابوت من الخشب من مشهد الامام الحسين بالقاهرة	
٩١	تمثال أسد من البرونز — القرن السادس الهجرى / ١٢ م	
٩٢	صندوق مصحف من الخشب المصنوع بالنحاس المكنت بالفضة	
٩٣	كروني عشاء من النحاس المكنت بالفضة — حوالى القرن	
٩٤	الثمان الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	
٩٥	شمعدان من النحاس عليه اسم السلطان قايتباى — ٨٨٧ هـ	
٩٦	نسيج من الكتان والحرير باسم الخليفة الحاكم بأمر الله —	
٩٧	نسيج من الحرير عليه دعاء للسلطان الناصر — حوالى القرن	
٩٨	نسيج من الحرير عليه عبارة « عز لمولانا السلطان عز نصره »	
٩٩	جامع عمرو بن العاص — رواق القبلة — ١٢١٢ هـ / ١٧٩٧ م	
١٠٠	تاج عمود بجامع عمرو بن العاص تعلوه وسادة خشبية	
١٠١	محراب سلار بجامع عمرو بن العاص — ٧٠٣ هـ / ١٣٠٣ م	
١٠٢	بقايا اعمدة أحد الأروقة الجانبية بجامع عمرو	

شكل	العنوان	صفحة
١.٣	جامع ابن طولون — ٢٦٥ هـ / ٨٧٩ م	٤٣٥
١.٤	مئذنة جامع ابن طولون — ٦٩٦ هـ / ١٢٩٦ م	٤٤٢
١.٥	رواق القبلة ومحراب المستنصر واللوحه التأسيسية بجامع ابن طولون	٤٤٣
١.٦	أحد العقود المطللة على صحن جامع ابن طولون — ٢٦٥ هـ / ٨٧٩ م	٤٤٥
١.٧	جانب من الزيادة الغربية بجامع ابن طولون — ٢٦٥ هـ / ٨٧٩ م	٤٤٦
١.٨	الجامع الازهر — قبة الحافظ من الداخل — ٥٤٤ هـ / ١١٤٩ م	٤٥٦
١.٩	الجامع الازهر — مئذنة قايتباى الى اليمين — ٨٧٣ هـ / ١٤٦٨ م ومئذنة الفورى الى اليسار — ٩١٥ هـ / ١٥١٠ م	٤٥٩
١١.٠	مسجد الصالح طلائع — ٥٥٥ هـ / ١١٦٠ م	٤٦٢
١١.١	باب النصر — ٤٨٠ هـ / ١٠٨٧ م (عن كتاب وصف مصر)	٤٧٠
١١.٢	واجهة باب الفتوح — ٤٨٠ هـ / ١٠٨٧ م	٤٧٣
١١.٣	سور بدر. الجمالى شمالى القاهرة والى اليمين مئذنة جامع الحاكم و باب الفتوح	٤٧٤
١١.٤	باب زويله ويعلوه مئذنتا جامع المؤيد	٤٧٦
١١.٥	جامع محمد على بالقلعة — ١٢٦٥ هـ / ١٨٤٨ م	٤٨٦
١١.٦	مسجد الماردانى بالتبانة — المدخل الغربى — ٧٤٠ هـ / ١٣٤٠ م	٤٩٤
١١.٧	مسجد الماردانى — واجهة رواق القلبة — ٧٤٠ هـ / ١٣٤٠ م	٤٩٥
١١.٨	مدرسة خاير بك من الداخل — ٩٠٨ هـ / ١٥٠٢ م	٤٩٨
١١.٩	مدرسة خاير بك — الواجهة الغربية — ٩٠٨ هـ / ١٥٠٢ م	٥٠٠
١٢.٠	ابريق من البرونز ينسب الى الخليفة الاموى مروان بن محمد — حوالى القرن الثانى الهجرى / ٨ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٥٠٨
١٢.١	باب خشبى عليه اسم الخليفة الحاكم بأمر الله — ٣٨٦ — ٤١١ هـ / ٩٩٦ — ١٠٢٠ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٥١٦
١٢.٢	طبق من الخزف ذى البريق المعدنى عليه اسم غبن — حوالى ٤٠٤ هـ / ١٠١٣ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٥٢٣
١٢.٣	رقبة شمعدان كتبغا — حوالى سنة ٦٩٤ هـ / ١٢٩٤ م (متحف القاهرة)	٥٢٣

شكل	العنوان	صفحة
	الفن الاسلامى بالقاهرة (.)	٥٢٧
١٢٤	جزء من الكتابة المشكلة على هيئة كائنات حية على رقبة شمعدان كتيفا	٥٢٩
١٢٥	ابجدية على هيئة كائنات حية مستمدة من الكتابة على رقبة شمعدان كتيفا	٥٣١
١٢٦	كرسى عشاء من النحاس المكفت بالفضة باسم الناصر محمد ابن قلاوون ، ويضم توقيع صائعه محمد بن سنقر — سنة ٧٢٨ هـ / ١٣٢٨ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة) . . .	٥٣٣
١٢٧	دينار فاطمى — ضرب القاهرة سنة ٣٥٩ هـ (٩٦٩ م) . . .	٥٤٠
١٢٨	درهم باسم الخليفة الحاكم بأمر الله وولى عهده عبدالرحيم — القرن الخامس الهجرى / ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٥٤٢
١٢٩	— دينار باسم الملك الصالح نجم الدين ايوب — ضرب القاهرة ٦٣٨ هـ / ١٢٤٠ م	٥٤٣
١٣٠	وجه دينار باسم شجرة الدر	٥٤٥
١٣١	دينار باسم السلطان قلاوون — ضرب القاهرة . . .	٥٤٦
١٣٢	دينار باسم السلطان ابى سعيد يلباسى — ضرب القاهرة (مجموعة الدكتور هنرى امين عوض بالقاهرة) . . .	٥٤٨
١٣٣	ختم مكيال من الزجاج — (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٥٥٩
١٣٤	صنجة لعملة باسم عمر — من الزجاج (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٥٦١
١٣٥	ختم مكيال من الزجاج (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة) . . .	٥٦٢
١٣٦	قرص من الذهب الموه بالمنيا — القرن الخامس الهجرى / ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة) . . .	٥٦٩
١٣٧	مجموعة من قطع الحلى المصرية تضم قلادة وأساور وأقراطا وخاتما (عن زكى محمد حسن)	٥٧٢
١٣٨	قلادة من الذهب — حوالى القرن السابع الهجرى / ١٣ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٥٧٤
١٣٩	اسطرلاب من النحاس المكفت بالفضة من صنع عبد الكريم المصرى سنة ٦٣٣ هـ / ١٢٣٥ م (المتحف البريطانى) . . .	٥٨١

شكل	العنوان	صفحة
١٤٠	سجادة من صناعة القاهرة — حوالى القرن التاسع الهجرى / ١٥ م متحف برلين	٥٨٤
١٤١	سجادة من صناعة القاهرة فى عصر المماليك — حوالى القرن العاشر الهجرى / ١٦ م (متحف برلين)	٥٨٦
١٤٢	سجادة عن صناعة القاهرة — حوالى القرن الحادى عشر الهجرى / ١٧ م (متحف واشنطن للمنسوجات)	٥٨٧
١٤٣	كرسى مصحف من الخشب المطعم بالعاج باسم السلطان أبى سعيد قانصوه — سنة ٩١١ هـ / ١٥٠٥ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٥٩٠
١٤٤	مشكاة من الزجاج الموه بالنيا من جامع السلطان حسن بالقاهرة — حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٥٩٢
١٤٥	مشكاة باسم الامير الماس الحاجب وعلى قاعدتها اسم صانعها على بن محمد امكى — القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٥٩٥
١٤٦	مخبرة من الزجاج مزخرفة بطريقة القطع — حوالى القرن السادس الهجرى / ١٢ م (متحف برلين — عن زكى محمد حسن)	٥٩٨
١٤٧	دواة من النحاس المكفت بالفضة باسم السلطان المنصور محمد ٧٦٢ — ٧٦٤ هـ / ١٣٦١ — ١٣٦٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٦٠٠
١٤٨	مبخرة من النحاس المكفت بالذهب والفضة — حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٦٠٦
١٤٩	مرآة من النحاس المكفت بالفضة — حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٦١١
١٥٠	مطرقة باب — حوالى القرن التاسع الهجرى / ١٥ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)	٦١٤

فهرس الموضوعات

الموضوع	المؤلف	الصفحة
المقدمة — دكتور حسن الباشا		١
الباب الاول		
تاريخ مدينة القاهرة		
الفصل الاول : نشأة القاهرة		٧
قبل أن تكون القاهرة — دكتور حسن الباشا		٩
تأسيس مدينة القاهرة — الاستاذ كريسويل — ترجمة الدكتور		
عبد الرحمن فهمى		٢٥
الفصل الثانى : القاهرة فى ضوء أحيائها		٣٩
مقدمة — دكتور حسن الباشا		٤١
مصر القديمة — دكتور حسن الباشا		٤٦
الجمالية — دكتور عبد الرحمن فهمى		٥٢
الحسينية والظاهر — عبد الرؤوف على يوسف		٥٨
الازبكية — حسين عبد الرحيم عليوه		٦٥
بولاق — حسين عبد الرحيم عليوه		٧٠
الفصل الثالث : القاهرة فى نظر الرحالة		٧٥
ناصرى خسرو — محمد مصطفى نجيب		٧٧
أرنولد فون هارف — دكتور عبد الرحمن فهمى		٨١
دومينكو تريفيزانو — دكتور حسن الباشا		٨٦
الفصل الرابع : شخصيات بارزة من القاهرة		٩٧
وضوح شخصية الفنان على خرف القاهرة — دكتور حسن الباشا		٩٩
أبو القسم مسلم بن الدهان — عبد الرؤوف على يوسف		١٠٨
غيبى بن التوريزى — عبد الرؤوف على يوسف		١١٥
بنو المعلم — دكتور حسن الباشا		١٢١
محمد بن سنقر — حسين عبد الرحيم عليوه		١٢٨
سيف الدين قلاوون — دكتور حسن الباشا		١٣٤
قائصوه الغورى — دكتور حسن الباشا		١٤٣

الموضوع	المؤلف	الصفحة
أبو العباس أحمد القلقشندي — دكتور حسن الباشا	١٥٤
عبد الرحمن الجبرتي — محمد مصطفى نجيب	١٦٤
الفصل الخامس : المرأة في مجتمع القاهرة		
أثر المرأة في فنون القاهرة — دكتور حسن الباشا	١٧١
قطر الندى — حسين عبد الرحيم عليوه	١٧٧
سيدة الملك — عبد الرؤوف على يوسف	١٨٣
شجرة الدر — دكتور عبد الرحمن فهمي	١٩٠
خوند بركة — محمد مصطفى نجيب	١٩٦
الباب الثاني		
فنون القاهرة		
مقدمة — فن القاهرة بين الفنون الإسلامية — دكتور حسن الباشا		٢٠٥
الفصل الأول : العمارة		
العمارة قبل عصر المماليك — دكتور عبد الرحمن فهمي	٢١٧
العمارة في عصر المماليك — محمد مصطفى نجيب	٢٣٤
العمارة في العصر العثماني — محمد مصطفى نجيب	٢٥٤
الفصل الثاني : الفنون التشكيلية		
الخط — حسين عبد الرحيم عليوه	٢٧٥
التصوير — دكتور حسن الباشا	٢٨٧
التحت — عبد الرؤوف على يوسف	٢٩٧
الفصل الثالث : الفنون التطبيقية		
الخزف — عبد الرؤوف على يوسف	٣١١
الفخار — عبد الرؤوف على يوسف	٣١٣
الزجاج — عبد الرؤوف على يوسف	٣٢٣
البلور الصخري — دكتور حسن الباشا	٣٣١
الخشب والعاج — عبد الرؤوف على يوسف	٣٤٣
المعادن — حسين عبد الرحيم عليوه	٣٥٤
النسيج — دكتور عبد الرحمن فهمي	٣٧٠
٣٨٨	
الباب الثالث		
آثار القاهرة		
الفصل الأول : من أشهر عمائر القاهرة		
جامع عمرو — دكتور حسن الباشا	٤٠١
جامع ابن طولون — دكتور حسن الباشا	٤٠٣
٤٣٤	

الموضوع	المؤلف	الصفحة
الجامع الازهر - دكتور عبد الرحمن فهمى	٤٥٣
مسجد الصالح طلائع - دكتور عبد الرحمن فهمى	٤٦٢
اسوار القاهرة وأبوابها - دكتور عبد الرحمن فهمى	٤٦٦
قلعة الجبل - دكتور عبد الرحمن فهمى	٤٧٩
مسجد الماردانى - محمد مصطفى نجيب	٤٨٩
مدرسة خاير بك - محمد مصطفى نجيب	٤٩٦
الفصل الثانى : روائع فنية من القاهرة		
ابريق مروان بن محمد - دكتور حسن الباشا	٥٠٧
باب الحاكم بأمر الله - دكتور حسن الباشا	٥١٤
طبق غبن - دكتور حسن الباشا	٥٢١
شمعدان كتبغا - دكتور حسن الباشا	٥٢٦
كرسى الناصر - حسين عبد الرحيم عليوه	٥٣٢
الفصل الثالث : أثاث وادوات من القاهرة		
المسكوكات - دكتور عبد الرحمن فهمى	٥٣٧
الصنوج والاوزان - دكتور عبد الرحمن فهمى	٥٣٩
الحلى - حسين عبد الرحيم عليوه	٥٥٨
الاسطرلاب - دكتور حسن الباشا	٥٦٤
السجاد - دكتور عبد الرحمن فهمى	٥٧٧
كرسى المصحف - دكتور حسن الباشا	٥٨٣
المشكاة - دكتور حسن الباشا	٥٨٨
الدواة والمقلمة - دكتور حسن الباشا	٥٩١
البخسرة - دكتور حسن الباشا	٥٩٨
المراة - دكتور حسن الباشا	٦٠٢
بطرقة الباب - دكتور حسن الباشا	٦٠٧
- مراجع الكتاب	٦١٢
- فهرس الاشكال	٦١٦
- فهرس الموضوعات	٦٣٥
	٦٤٥

رقم الايداع بدار الكتب
١٩٧٠ / ٣٥٣٦

مطابع الأمانة العامة

مطابع الأسترام العجائنة

الثلثون في ج ٠٠٤ م ١٠٠